William Shakespeare : liv, drama, teater

Förord till den elektroniska utgåvan

Under arbete...

NATUP och KULTUR

AUGUST BRUNIUS

WILLIAM SHAKESPEARE

LIV DRAMA TEATER

STOCKHOLM BOKFÖRLAGET NATUR och KULTURNATUR OCH KULTUR

ALLA, SOM INTRESSERAT sig för och något sysslat med folkbildningsfrågor, måste ha lagt märke till den stora brist, som på en hel del områden givit sig till känna på goda, grundläggande, lättfattliga och billiga populärvetenskapliga böcker. Ja, på en hel del vetenskapliga, tekniska och rent praktiska gebit är det på grund härav så gott som omöjligt för lekmannen att kunna bedriva självstudier, och den populärvetenskapliga föreläsaren beklagar ofta djupt, att han som komplement till sin föreläsning ej kan rekommendera någon lämplig litteratur.

En ny form av bildningsarbetet, som på senare tid blivit mycket praktiserad, är anordnandet av s. k. studiecirklar baserade på deltagarnas självstudier. Även här har bristen på lämplig populär litteratur visat sig mycket kännbar.

För att avhjälpa denna brist på goda populärvetenskapliga böcker har serien "Natur och Kultur" planlagts. Serien redigeras av en för ändamålet särskilt bildad kommitté (se titelbladets baksida).

Denna serie skall innehålla böcker omfattande 8 å 12 ark, vilka i en eller flera delar behandla ett givet ämne. Hänsyn kommer att tagas till att först sådana böcker utkomma, vilka representera vetenskapsgrenar ej förut populärt behandlade och att i övrigt ämnena bliva behandlade så sakrikt som möjligt. Stora fordringar skola ställas på författarens förmåga att lättfattligt och pedagogiskt kunna behandla sitt ämne. I huvudsak skola svenska författare anlitas och endast, då sådana ej stå att finna, skola bearbetade översättningar få förekomma. Skrifterna bliva av två slag: det ena innehållande populära grundläggande böcker i varje ämne, där detta skall klarläggas, definieras och kortfattat beskrivas; det andra omfattande mera speciella arbeten, vilka skola byggas på den kunskap, som inhämtas i de grundläggande böckerna och hänvisa till desamma.

Forts, å sid. BNATUR OCH KULTUR 31

WILLIAM SHAKESPEARE

LIV DRAMA TEATER

AV

AUGUST BRUNIUS

O, fruktansvärda tanke! Vem skall värna All tids klenod från att bli tidens slav? Vem skall med makt emot dess snabbhet spjärna? Vem hindra skönhet från förfall och grav? Shakespeares sonett n:r 65.

STOCKHOLM BOKFÖRLAGET NATUR OCH KULTURSerien grundad av Professor Knut Kjellberg.

UDDEVALLA 1924 HALLMANS BOKTRYCKERI AKTIEBOLAGSWilliam Shakespeare. (Tidigt tryck av Droeshout-gravyren.)*Förord*

Avsikten med denna bok är att så vitt möjligt framställa Shakespeare som en levande kraft, lika aktuell som någon nu verksam dramatiker. Därför är ringa utrymme upptaget med kulturhistoria och metrisk-filologisk forskning: Därför äro också några av dramerna skjutna undan i bakgrunden, då deras problem, motiv och personteckning äro av den art att de ha föga att säga nutida människor.

Jag har använt delar av min äldre, nu utgångna skrift till jubileet 1916 *Shakespeare och Scenen* (särskilt till kapitlet Teatern) och står vidare i skuld till John Masefields och Walter Raleighs engelska och Alois Brandls tyska böcker om Shakespeare. Handboksavdelningen är helt nyskriven.

En småsak bör anmärkas. Denna bok stavar *Shakespeare* så som namnet stavas på hans egna, av honom själv utgivna böcker och så som hans landsmän i århundraden stavat det. Att följa ett nytt tyskt påhitt synes icke nödvändigt.

Lidingön i augusti 1924.

August Brunius.

Personen

Det har sagts av nutida författare och kännare av Shakespeare att en levnadsteckning över honom över huvud icke kan skrivas. Mot detta uttalande vittna sådana böcker som Sir Sidney Lees »A Life of Shakespeare», en diger bok på över 700 sidor. Motsägelsen är endast skenbar. Vi känna numera en hel del fakta ur den störste engelske skaldens liv och ännu flera som beröra hans omgivning och hans arbete i denna omgivning; vi kunna något så när ange den yttre gången av hans levnadsbana och fastställa de viktigaste data om hans verks tillkomst. Men de viktiga data och fakta och dokument som framställa *personen* i hela hans omfattning och art, som säga oss *hurudan* människa han var, vilket intryck han gjorde på sin samtid, vilken inre utveckling han genomgick — *de* saknas nästan helt och hållet. Vi äro hänvisade till en rad mer eller mindre sinnrika gissningar som med mycken utförlighet framställas och dryftas i de stora böckerna om Shakespeare. Shakespeare betyder inte bara ett outtömligt rikt litterärt och dramatiskt ämne. Shakespeare innebär också en härva av spännande och invecklade problem som nutidens forskning anser det vara sin främsta uppgift att lösa.

Hans levnadshistoria är snart berättad. Släkten var ända från 1200-talet mycket stor och förgrenad i själva hjärtat av England, från Kent i söder till Cumberland i norr; men dess egentliga hemort var Warwickshire, landskapet kring den lilla floden Avon och Cotswolds kullar. Hans far JohnShakespeare var en välställd köpman och borgare, sysslande med spannmålshandel och de yrken som stodo i samband med en del lantprodukter; han var gift med dottern till en ansedd lantbrukare och godsägare i mindre skala, Mary Arden. Skalden var det tredje barnet i detta äktenskap och föddes den 22 eller 23 april 1564 i staden Stratford on Avon. Man vet ingenting om hans barndom, men det kan antagas att han besökte stadens utmärkta läroverk och fick den undervisning som i allmänhet bestods den tidens ungdom. Under hans skolår började faderns ekonomiska ställning försämras, och

det finns antydningar om att unge Will sattes till yrkesarbete hos fadern (slakteri och garveri). Ganska säkert är att han växte upp under trycket av en sjunkande social ställning; och det nästa faktum är betecknande nog: hans alltför tidiga giftermål med en kvinna, Anne Hathaway, som var åtta år äldre än han själv; hans egen ålder vid bröllopet var endast aderton år. Kontraktet är egendomligt i så måtto som där saknas varje antydan till samtycke av brudgummens föräldrar (vilket på grund av hans omyndighet varit rimligt); det ser ut som om det hela ordnats i stor hast av brudens släkt, och vigseln har icke ägt rum i Stratfords kyrka. Till dessa fakta sluter sig den omständigheten att sex månader efter bröllopet döptes William och Anne Shakespeares förstfödda, en dotter Susanna. Man har rätt att bakom dessa fakta ana en kärlekshistoria som förlöpt allt annat än idylliskt; men det är icke nödvändigt att tänka sig allehanda ledsamma och för skalden betänkliga omständigheter förknippade med hans äktenskap. Man vet ingenting alls om hans hustru. Utom den nämnda dottern Susanna fick det unga paret Shakespeare två år senare tvillingar som döptes till Hamnet och Ju-dith. Gossen dog 1596: döttrarna växte upp i" Stråt förd, gifte sig och överlevde länge fadern.

De närmaste sju åren efter tvillingarnas döpelse-har man inga säkra underrättelser om William Shakespeares öden. Det har gissats på både det ena och det andra: somliga anse att han haft tillfälligt arbete som skollärare, andra att han suttit på en advokats kontor och fått en förment djup insikt i lagens mysterier. Intetdera är troligt. Enligt nyare undersökningar av fackmän visar sig' Shakespeare i sina dramer ha en omfattande kännedom om och ett påtagligt intresse för rättsprocedur och juridiska fackuttryck; men detta är ganska vanligt bland hans samtida; hans kunskaper äro dessutom ganska ofta svävande och ofullständiga och kunna snarare härröra från de processer både fadern och han själv voro invecklade i än från verklig yrkespraktik.

Härnäst förekommer han i London. Vad har förmått honom att lämna sin födelsestad? En-mycket gammal historia förmäler att han i sin ungdom var begiven på tjuvskytte, särskilt från Sir Thomas Lucy, som hade slott och jaktmarker i det omedelbara grannskapet till Stratford, ocb att denne lät prygla och kasta honom i häkte; till sist skulle han ha förföljt Shakespeare så envist att denne måst ge sig på flykten. Hur därmed än må förhålla sig, säkert är att vi härnäst finna honom i London efter 1590. Huruvida han dessförinnan varit i tillfälle att göra några långfärder har gett anledning till många funderingar; det har bland annat framkastats att han besökt Italien,, åtminstone Venedig. Men hans märkliga okunnighet i geografi motsäger detta antagande: hans föreställning om resor är alltid förknippad med havet; ryssar som färdas till Navarra bli sjösjuka,.Verona är en sjöstad, Milano har en hamn, i Bergamo bo segelmakare. Det ligger något provinsiellt i denna envisa föreställning, som redan samtiden hade roligt åt.

Alltså var han nu i London, en ung landsortsbo utan medel och gynnare, men begåvad med öppna ögon och detta praktiska sinne som skiner fram även senare i hans liv genom de få fakta som äro bevarade. En muntlig sägen förtäljer att han till att börja med fick nöja sig med att hålla hästar åt de stora herrarna, medan de sutto på teatern och njöto av hans föregångares skådespel. Det är sannolikt att han snart nog fick fast fot inom teatern; men hans liv under de första åren har varit likt varjehanda skribenters, aktörers och löshästars liv för dagen. Han har strukit på gatorna och sugit in de brokiga syner som erbjödo sig och hängt på krogar och värdshus, ja, det saknas i hans dramer icke indirekt besked om att han var gott förtrogen med ännu sämre ställen. Han har kanske svultit emellanåt som alla tiders poeter, han har säkert stått i förstugorna hos stormännen, väntande på möjligheten att få ett tillfälligt handtag. Den krets där han närmast rörde sig var emellertid diktarnas och skådespelarnas. Det var ett blandat sällskap. Många voro f. d. studenter, som estetiserat utan nämnvärt resultat. Deras sociala anseende var ganska skralt. Deras inkomster av sina arbeten voro de allra obetydligaste. De lågo i händerna på boktryckare, de hämmades i sitt arbete av en småaktig censur och av en lag som betraktade innehavet av ett manuskript som verklig äganderätt. Konkurrensen författarna emellan var oerhörd i denna tid av feberaktigt arbete.

I detta sällskap trädde nu in den lantlige yng-lingen från Stratford, utan pengar, utan mäktiga förbindelser, utan universitetsbildning. Men det dröjer inte många år förrän han är känd: och det första omdömet som når fram till oss är betecknande nog ett skri av förbittrad avund från en förkommen döende poet och dramatiker. Sommaren 1592 skrev Robert Greene som avslutningen på en bok ett öppet brev, adresserat till sina forna kolleger," där han varnar dem för skådespelarna, »målade dockor som tala med vår tunga». Men särskilt vänder han sig mot en av

dessa. »Här går det, fortsatte han, en kråka som kommit sig upp, förskönad med våra fjädrar, som 'med sitt tigerhjärta under en skådespelares päls' tror sig kunna dundra fram blankvers så bra som de bästa bland er; och som han är ett fullkomligt Johannes Factotum, tycker sig vara den ende Scen-skakaren i landet» (the only Shake-scene in a countrie). Vitsen på hans namn gör angreppet så tydligt som möjligt; och därtill kommer att citatet strax ovanför är hämtat från Shakespeares Henrik VI, 3. Det kan hända att Greene ursprungligen haft en del i arbetet på just detta drama som reviderats och omstuvats av Shakespeare under hans första tid. Man har rätt att tänka sig att allmänheten icke delade den avundsamme Greenes föreställning om den nye dramatikern; ty något senare samma år gör Greenes förläggare en tydlig ursäkt för förlöpningen, vilket måste innebära att Shakespeare redan hade ett gott namn både som författare och skådespelare.

Ungefär samtidigt slog han ett nytt slag. År 1593 utkom hans första tryckta bok, den berättande dikten »Venus and Adonis». Den inledes med en i tidens övliga svassande former stiliserad till— agnan till en förnäm gynnare Henry Wriothesley,earl of Southampton. Nästa år utkommer en ny dikt »Lucrece» som likaledes inledes med en tillagnan, men denna gång hållen i varmare ordalag. Shakespeare närmar sig nu den unge lorden med vänskapens tonfall, och det är i varje fall tydligt att han trätt i närmare förbindelse med honom. Denna person måste intressera oss alldeles särskilt, då vi sålunda ha svart på vitt på Shakespea-res eget intresse för honom. Till att börja med återges här tillägnan till Lucrece:

Till hans nåd

Henry Wriothesley, Greve av Southampton och Baron av Tichfield.

Den tillgivenhet jag hyser för Ers Härlighet är utan ände, och denna skrift som icke är dess början, är blott en överflödande del därav. Den borgen jag har av Eders. Nåds bevågenhet, icke värdet av dessa mina enkla rader, gör mig förvissad om ett välvilligt bedömande. Vad jag verkat tillskriver jag Eder, vad jag kommer att verka likaså, ty Ni är delaktig i allt som är mitt; det är Eder ägnat. Vore min förtjänst större, skulle beviset på min tacksamhet blivit bättre. Emellertid ägnas detta arbete, sådant det är, Eders Härlighet, vilken jag önskar långt liv, ännu mera förlängt genom all lycka.

Med all skyldig vördnad, Eders Härlighets William Shakespeare.

Man känner ju till namnet åtskilliga av Shakespeares umgängesvänner, författare och skådespelare. Man vet eller kan med största säkerhet sluta till att både drottning Elisabeth och konung James I läto sin nåds sol lysa över diktaren-skådespelaren. Man har trott sig kunna uppvisa en förbindelse mellan en annan storman, earlen av Pembroke, och Shakespeare. Men förhållandet till Henry Wriothesley har ett alldeles särskilt intresse, ty det dyker fram även på annat håll, i den märkliga samlingen son-netter som rymmer några av Shakespeares mest personliga uttalanden.

En lysande ädling har i det svåraste skede av

Henry Wriothesley.

en skalds liv, de första prövande åren, trätt hjälpande emellan, kanske med bara stödet av sitt namn och sin sympati, kanske med pengar, kanskemed bådadera. Vad var det för en kick och klarsynt man som lät sin sympati falla på ett så passande föremål? Han var, kan man säga, knappast mera än en gosse, nyss kommen från skolan. Han var tjugu år då Shakespeare sände honom sin första bok, men brådmogen till yttre och inre, en lysande kavaljer, en rik ädling, en mångsidigt kultiverad renässansman. Som nykomling vid Elisabeths hov fängslar han uppmärksamheten inte bara hos hovfolket utan hos drottningen själv. Vi kunna se honom på ett tidigt porträtt, lång, smal, mager, med långa bruna lockar inramande ett ansikte som inte är egentligen vackert men avgjort intellektuellt. Hans öden vittna om ett nyckfullt och rastlöst verksamt lynne, drivet av våldsamma ingivelser; han är gunstling och upprorsman, ena året omspolad av nådens solsken, det nästa sänkt i Towerns mörker, väntande dödsdomen; han blir kolonigrundare i stor skala och diplomat och krigare, men under hela sitt liv litteraturdyrkare och mecenat. Han dör på sotsängen under en färd för att deltaga i Trettioåriga kriget.

Det ligger en lockande tanke i att just en sådan man skulle få stor betydelse för Shakespeare. Icke en snäll

kammarsittare och platonisk litteraturvän, utan en stormande het människa, frikostig och oförsiktig, mångsidig och glänsande — en äkta renässanshjälte. Han var av samma tunna och sega väv som Shakespeares egna drömmar om hjältar: Hotspur, Romeo, Troilus, Antonius, Hamlet, framför allt Hamlet, alla slitna mellan reflexion och handling och lidelse. Man äger av den mannen intet personligt dokument som kunde sprida ljus över förhållandet till diktaren. Men det finns ett skämtsamt brev från hans hustru där hon talar om sir John Falstaff, varmed hon åsyf-tar en verkligt levande person, icke komedifiguren. Men vem skulle vara närmare till det namnet än författaren själv? Till det yttre blev han nog med tiden ganska lik sir John — åtminstone om man får tro gravvårdsbysten i Stratfords kyrka.

Emellertid — Shakespeares liv i London gick i alla avseenden uppåt. Han blev delägare och en av de förnämsta krafterna i ett stort teaterföretag, han blev tidens mest produktive och starkaste dramatiker, han skötte och förkovrade sin egendom ined klokhet och omtanke. Vändpunkten för honom inträffade i mitten av 90-talet; då upphörde hans far att figurera som medellös och bankruttör. Och samtidigt framställde han hos vederbörande myndighet en anhållan att förlänas en vapensköld, vilket också skedde. Antagligen dock på svaga grunder; adelspretentionerna framställdes under vissa antaganden om en tidigare ansökan i samma syfte. Det gällde i alla fall att höja familjens sjunkna anseende, och däri lyckades William Shakespeare kanske mera fullständigt genom en annan åtgärd. År 1597 köpte han det största huset i Stratford som bar namnet New Place och till vilket hörde icke mindre än två trädgårdar. Det är icke troligt att han på allvar slog sig ned där förrän 1611.

Men Shakespeares liv i London betyder arbete och åter arbete. Hans dramatiska författarskap har antagligen drivits huvudsakligen mellan de två årtalen 1591 och 1611. Mellan sitt 27:de och 47:de levnadsår har han skrivit i det närmaste två dramer årligen — en oerhörd kraftansträngning då de höra till diktverk av högsta rangen. Hans kollega Ben Jonson har givit upphov till uppgiften att Shakespeare nästan aldrig behövde stryka en rad, då han arbetade. Och de första utgivarna av hans samlade dramatiska arbeten (Folion av 1623) vitt-nade att »vad han tänkte fann han uttryck för med sådan lätthet att vi knappast kunnat finna en strykning i hans manuskript». Han har sannolikt tagit "hårt på sina krafter; och då man i hans sista verk velat spana en frids- och förklaringsstämning, så är det kanske något förhastat: de vittna huvudsakligen om trötthet och en vemodig resignation. Mot slutet av sitt liv använde han medarbetare, vilket också tyder på vikande krafter.

Han bodde de sista åren mest i Stratford, där han hade goda vänner i närheten och där hans båda döttrar gifte sig. I början av 1616 gjorde hän sitt testamente, men undertecknade det icke. Ett länge kvarlevande rykte i Stratford har förmält att Shakespeare denna vår undfägnade sina vänner och diktarbröder Ben Jonson och Michael Drayton så grundligt att han själv blev sjuk. Arten av hans sjukdom har icke kunnat fastställas. Mot slutet av mars tog sjukdomen en farlig vändning; den" 25 undertecknades testamentet i närvaro av fem personer. Detta testamente innehåller den för oss egendomliga bestämmelsen om hans »näst bästa säng» till den efterlevande hustrun. Emellertid är en sådan bestämmelse icke utan motstycke i tidens testamentariska bestämmelser och kan icke med absolut säkerhet tolkas som ett vittnesbörd om det alltjämt dåliga förhållandet mellan makarna. Man har också velat finna bakom detta faktum en svag, åldrig och kanske ständigt sängliggande kvinna som icke kunde själv taga vård om sin egendom. Det är dock omöjligt att blunda för att testamentet överflödar av vänliga och dyrbara minnesgåvor till många personer och att punkten om den näst bästa sängen fogats in som ett tillägg. Universalarvinge blev den äldsta dottern Susanna Hall. Det är nog enklast att antagaatt förhållandet mellan makarna icke var synnerligen gott. Sådant kan hända de bästa: sådant hände den husliga härdens egen diktare Charles Dickens.

Den 23 april 1616 dog William Shakespeare vid nyss fyllda 52 år. Han begrovs redan två dagar efter dödsfallet och fick en förnämlig gravplats i Stratford-kyrkans högkor. Några år senare uppsattes av familjen en ganska praktfull gravvård på väggen över gravplatsen.

Detta är berättelsen om mannens liv i de magraste ytterlinjer. Vi veta efter den lika litet som förut om mannen själv. För att verkligen känna en man måste vi kunna göra oss en bild av honom i olika livslägen, vi måste se honom röra sig bland människor, inte bara i ytligt umgänge utan sådan han var i sina förtroligaste stunder, i sin

familj och hos sina bästa vänner; och vi måste först och sist kunna se honom ensam med sig själv.

I Shakespeares fall har det icke lyckats att samla de dokument som skulle kunna ge sådana bilder av honom. Man äger av hans hand endast fem vårdslösa och darrande namnteckningar som visa att han skrev den gammaldags gotiska handstilen och icke den moderna, från Italien just införda. Man äger intet brev av honom, knappt ett enda bevarat muntligt uttryck för en mening eller känsla. Man äger ett brev till honom från en Stratfordbo, av ganska likgiltigt innehåll. Det faktas ännu långvariga strider mellan de lärda huruvida hans sympatier lågo på katolikernas eller protestanternas sida — ja, det torde icke ens kunna avgöras om han var i djupare grad religiöst kännande. Det är föga troligt att intima dokument om hans inre liv nå-gonsin skola kunna läggas på bordet. En amerikansk forskare, professor William Wallace, har för några år sedan efter outtröttliga arkivmödor lyckats finna nya dokument som visa Shakespeare vittnande inför rätta i en liten familjetvist hos hans husvärd, en fransk perukmakare och huge-nott; man har därmed fått besked om hans bostad i London under en viss tid, början på 1600-talet — men personen Shakespeare står oss lika fjärran för det. Man har inte ens rätt att draga några slutsatser om hans möjliga förbindelser med och sympatier för franska hugenotter.

Men vi äga hans dramer! Vilken guldgruva äro de icke för utforskandet av allt som farit genom hans själ, allt som tänt hans lidelse och kommit hans fantasi att leva. Ja, det är just olyckan! Hans själ är så stor att den rymmer en värld, hans tolerans är så spänstig att den tar emot allt mänskligt, även den grymhet och den smuts som synas oss mera djävulska än mänskliga. Många av hans bästa kritiker ha haft blicken öppen för otillförlitligheten hos dramerna som vittnesbörd om hans karaktär. »Hos Shakespeare äro många själar förenade», skriver Hellen Lindgren; »han är icke blott den store hataren av konvenans och dogmer, men han är över huvud ingen fanatiker åt något håll». Shakespeares personlighet är omgiven av ett egendomligt dunkel, och man visar honom kanske den största rättvisan med att tro att han själv sä velat det. Dowden uttryckte det med orden: »Shakespeare föredrar att låta oss förbli i den högtidliga närvaron av ett mysterium». Dansken Niels Möller säger det ännu klarare och mera bestämt: »Han hör till dem som sudda ut spåren efter sig-Han ger icke porträtt av sina samtida i sina skådespel; man kan icke som hos andra påpeka förebil-derna för hans personer; han gör av sina erfarenheter allmänna intryck och formar dem konstnärligt till självständiga, levande gestalter. I sonetterna bär han sig åt på samma sätt. Man får sällan bestämt och klart besked om händelser och personer; han nämner icke platser och namn, nyttjar hellre bilder och antydningar än rättframt språk; det är halvkvädna visor; han synes ständigt vilja gömma sig undan.» Walter Raleigh ser hans verk snarare som Englands tro än som ett personligt uttryck. »Han har en väldig tolerans, säger han, och det är den engelska folkstammen som givit Europa toleransens gåva. Den engelska kärleken till kompromiss är stark hos honom. Vid närmare granskning skall man finna att den har sitt ursprung icke i intellektuell räddhåga utan i djup vördnad för människonaturens mångsidighet och rikedom och för de enkla instinkternas helighet.» Men han tillägger att man dock kan se vad han hatat: pedanteriet, den teoretiska mekanismen och pedanteriets hemska dotter, grymheten. »Om Sha-kespeares egen stämma kan höras i hans dramer, så är det i Portias underbara talan för barmhärtighetens sak i 'Köpmannen i Venedig' och av Isabella i 'Lika för lika'.» Det är kanske att icke säga för mycket. Men det kan vara skäl att samtidigt erinra sig Bradleys fina iakttagelse om Shakespeares uppenbara intresse för Jago, som han icke vill släppa ifrån sig: det är som om det i Ja-gos mästerskap i att långsamt bygga upp en intrig funnes något besläktat med dramatikern själv. Med ett ord: han hatar icke grymheten så mycket att han otåligt och med avsky stöter dess mest djävulska utövare från sig.

Shakespeare förenar drag av allmännelighet med rent personlig värme. I några av hans största ting,i »Hamlet» och »Stormen», är man honom själv på spåren; man känner en levande själ helt nära, »man ser hur ådran bultar vid hans tinning» — men är det den verklige Shakespeare, den praktiske mannen och arbetaren, levande i en storm av små-

En glimt av Stratford.

händelser och icke snarare ett mystiskt uttryck för hans ras' och hans tids högsta medvetande? Denna personliga ton ur »Hamlet» och »Stormen» och sonetterna — kommer den icke ur stilla stunders grubbel mer än ur yttre

erfarenheter, skimrar den icke av en adlighet, en höghet, en avlägsenhet från smått och tarvligt vilka skulle missklätt och varit främmande för den verksamme och lyckosamme mannen? Här är, när allt kommer omkring, pro-blemets kärna. Och detta problem är icke begränsat till Shakespeare utan gäller nästan alla de stora diktarna, vilkas personliga litenhet så ofta överraskar samtiden som sett fötterna av järn på så nära håll att den glömmer bort huvudet av renaste guld.

Finns det då ingen väg att nalkas den verklige Shakespeare i yttre och inre avseende utan att dikta om honom? Jo, det finns ett sätt att gå till väga, men det ger inga rika resultat. Vi kunna söka med egna ögon uppfatta, samma syner som han själv en gång såg, fördjupa oss i de få säkra dokumenten, studera den omgivning han rörde sig i.

Stratford on Avon var i början av nyare tiden en mera betydande stad än i våra dagar, men säkert mindre renlig och välskött än numera då den imponerar på den resande genom sin trevnad och prydlighet och dessutom, som det sagts, genom ett visst »parasitiskt välstånd»: staden lever ju i stor utsträckning på Shakespeare. Men Stratford var på hans tid ett vackrare, mera välbyggt och harmoniskt samhälle .än nu. Jean Paul, den tyske författaren, har skämtsamt förordat att en stor skald alltid skulle låta sig födas i en liten stad; och just den staden Stratford var som få i det dåtida England skickad att frambringa en stor skald. Den låg i själva hjärtat av England, i ett centrum där gamla brittiska, saxiska och danska rasrötter sedan århundraden voro innerligt sammanflätade. Naturen runt omkring, Warwickshires landskap, är den mest typiskt engelska bygd med sin svagt vågiga, frodiga landskapstyp, omkransad av Cotswolds mera romantiska kullar och genomskuren av Avons jämna slingrande silverband. Där ligger Ardens stora skog som på Shakespeares tid var tätare och farligare än nu, hysande både vilda djur och stråtrövare — Robin Hoods egen fädernebygd. Därligga fält och åkrar och blomsterängar under den engelska skyns bleka och rörliga dager; ibland äro de översvämmade av floden, som han själv målat i »Midsommarnattsdrömmen»:

Till intet gagn har oxen sträckt sin hals och bonden svettats; och det gröna korn har ruttnat, förrn dess ungdom fått sig skägg, och tom står fållan på de dränkta fält.

Där äro trädgårdar med den rikaste växtlighet kring de gråputsade långa, låga stugorna med halmtaken. »Livet ställde det väl för Shakespeare. Det skapade honom till kropp och själ i ett landskap av höjder och dalar där lantlivet hade sin renaste färg och där Englands skönhet framträdde som klarast.» Han har vandrat genom dessa trevliga byar, som ligga kring sina stenkyrkor, utefter de smala fårstigarna upp i kullarna och in i Ardens mörka skog. Ännu i denna dag träder man in i detta landskap som i en främmande värld, oberörd av tidsväxlingar, genomträngd av en ljuvlig stillhet. Det är här Shakespeare vunnit sin enastående blick för naturens evigt skiftande spel — en gåva av slättbygden till slättbon: »den osäkra prakten hos aprildagen — strömmen som glider fram med stilla porl — solen som förgyller det bleka vattnet med himmelsk alkemi». I detta rika bondeland har han funnit alla sina bilder från jordens odling, från boskapens och fåglarnas liv, från trädgårdsskötsel och fruktodling. Ännu i dag ser man bondeidyller vid Avons stränder. »En dag kommo vi, berättar en resande, till en krök av vägen; på gräsmattan vid en damm under ett par gamla lindar låg en hjord av får och lamm lägrad. Några karlar i lantliga blusar av oblekt linne (smocks) sutto under en häck var och en med ett beskedligtfår framför sig som han klippte, medan ullen låg utbredd på stora dukar. Från den soliga ängen hördes lammens bräkande i ängslan för tackorna som skilts från dem. En flicka stod och såg på, muntert skrattande, medan hon band blommor till en krans. Vem kunde undgå att tänka på 'Vintersagan'?»

Ingen har haft ett större förråd av naturiakttagelser än Shakespeare. Särskilt tänker han på blommor och fåglar; deras utseende och egenskaper och sägnerna om dem stå kanske djupast inristade i hans minne. Men man gör för stort nummer av hans natur-vetande. Han var varken botanist eller zoolog. . Han ägde inga systematiska och grundliga kunskaper om naturen i modern mening. Han synes snarare en smula likgiltig för djurlivet för att vara engelsman. Han har nog särskilt bra reda på sig ifråga om jakt och fiske; men han tvekar icke att offra en naturhistorisk sanning för en lögn som är poetisk eller kuriös, för något pittoreskt slag av skrock: han talar om grodan som bär en juvel i pannan, han tror på enhörningen och basilisken. Den bekanta tiraden om bien i »Henrik V» är vacker; men som beskrivning på en bikupa — säger en fackman — är det rent nonsens, med galna fakta på

varje rad. Virgilius kände till något om bien, Shakespeare litet eller ingenting alls.

Emellertid kan det bestämt sägas att det är en naturälskare och lantbo som skrivit Shakespeares dikter och dramer. Knappast något verk saknar direkt eller indirekt anknytning till naturen och i grunden engelsk natur, fastän ofta maskerad som Grekland eller Italien eller Böhmen. Det bör dock anmärkas att han ger en förunderligt riktig känsla av Italien och södern; själva luften, stämningen,livets heta och snabba gång äro träffade med säkerhet, liksom den nordiska tonen, dess kyla och gråhet, är ypperligt anslagen och fasthållen i »Macbeth» och »Hamlet». Hans liv visar tydligt och klart att det var hembygden som höll honom bunden hela hans liv; han lämnade storstaden för ett stilla liv vid Avon. Han köpte jord och trädgårdar; och från hans senare år då han kan sägas vara bosatt i Stratford höres den djupa sammanställningen av kultur och natur i »Vintersagan». Perdita vill icke ha brokiga lövkojor, därför att de gjorts brokiga med konst till trots av »den mäktiga, den skapande naturen», men tillrättavisas av Po-lyxenes som talar om den konst som hjälper upp naturen men själv är natur. Det var kulturbygden, den odlade marken med »människor och fänad, som drog honom till sig. Han blev aldrig en skygg och världsfrånvänd vildmarksälskare på modernt sätt. Det är något ur-engelskt i denna öppna och praktiska läggning, detta sinne för det hemvanda och lugnt groende. Men det är också uttryck för vad samtiden särskilt fäste sig vid hos personen Shakespeare, hans gentleness, som det hette; det vill säga ett sinne fullt av jämvikt, stillhet och tolerans, en själ som förstod livet och icke ville försvärja sig åt någon ensidighet.

Shakespeares personliga förhållande till familj och vänner och kamrater kan inte göras åskådligt. Förmodligen var hans far en verksam och driftig man av en viss mångsidighet; kanske var han också en häftig och oberäknelig man, vilket processlusten och hans senare obestånd skulle kunna tyda på. Men hurudan gubben var i övrigt och hur sonen förhöll sig till honom är en annan sak. Man har trott sig spåra en viss familjelikhet bakom Polonius' mask och fäst sig vid att de gamla herrarna i de tidigadramerna äro argsinta, tranghuvade, pratsamma, och moraliserande. Modern synes som nämnt nästart en smula högre i socialt avseende än fadern;, och på mödernesidan kan skaldens stamtavla ledas upp till mäktiga och förnäma personligheter. Shakespeare var, säger Raleigh, otvivelaktigt född »med maner». Från första stund har han en ofelbart säker hand i att teckna sina högborna damer; han kan allt som icke läres metodiskt eller inplantas med ord: den ömtåliga hederskänslan, sympatiens snabbhet, instinktens säkerhet, den frimodiga och dock behagfulla frispråkigheten. Här är nog en punkt där man kan våga sluta från dikten till verkligheten.

Det är i det sammanhanget påfallande hur litet han tycks känna till borgaren i storstaden, hans liv och strävanden. De som höllo sig för sig själva och varken träffades på kaféet, gatan eller teatern voro en sluten värld för honom. Hans samtida ha tecknat levande porträtt av den unga borgarfrun — icke Shakespeare. Det enda tillfälle då han närmar sig denna värld är i en av de obetydligaste komedierna, ett tillfällighetsstycke, »Muntra fruarna i Windsor». Vi se i Pages hus hur den unga dottern bjuder den främmande vin, vi höra i samtalet kända namn och orter nämnasr särskilt Windsor med den härliga parken; på ängarna blekes fruarnas tvätt, under trädens grenar ströva rådjuren omkring, och på kvällen då lysmaskarna börja glimma komma flickorna ut för att dansa vid den farliga eken. Det är ett stycke vardagsliv, men det stannar vid det allra ytligaste. Personerna äro knappast skisserade.

Hurudan var Shakespeares bildning? Man har inga dokument på hans skolgång eller självstudier,, men skolundervisningen i Stratford var mönstergill..Stadens styrelse var just under hans ungdomsår klok nog att fatta värdet av en duglig skolmästare och drog honom till staden på det praktiska sättet att den gav honom dubbelt så stor lön som rektorn vid Eton och andra större skolor åtnjöt. Shakespeares far var vid den tiden en av stadens mest betydande borgare — några år var han borgmästare — och undervisningen var för övrigt avgiftsfri, så att man kan inte tänka sig att sonen fått försumma skolan. Man har fog för att tro att Shakespeare stod på höjden av sin tids bildning; det är icke möjligt att nå en sådan höjd som författare enbart genom medfött geni, och han samlade erfarenhet och litterär smak ur böcker. Det är av värde att veta att Shakespeares egen boktryckare i London Richard Field (som utgav dikterna »Venus and Adonis» och »Lucrece») var hemma i Stratford; han bör ha varit en av dem som skalden först uppsökte vid sin ankomst till London. Field var en storhet som boktryckare och skulle i denna stund ha ett namn även utan förbindelsen med Shakespeare. Han har tryckt alla böcker,

moderna och klassiska, som skalden behövt för sin litterära bildning och som han uppenbarligen använt.

Gentemot denna mening kan anföras dels att Shakespeare röjer okunnighet om geografiska och historiska fakta, dels att hans vän och samtida Ben Jonson uttryckligen förklarat att han förvärvat liten kunskap i latin och ännu mindre i grekiska. Men samtiden ägde över huvud icke vad vi mena med grundlig geografisk och historisk bildning. Och vidare var Ben Jonson en fruktansvärd domare, av klassisk bildning, ty han var en av sin tids lärdaste engelska författare. Han var vad man kallar en pedant och visste för mycket för att vara en levande och god författare. Men det är i allafall en skillnad att göra. Shakespeares närmaste föregångare Marlowe hade en students bildning. Och om man bara läser några scener av hans stora drama »Tamburlaine the Great» (Tamerlan den store), så får man ett intryck av en man som bär sitt vetande med en obesvärad lätthet och gör vetandet poetiskt. Shakespeare är särskilt i sina ungdomsverk alltför angelägen om att visa en hel del kunskaper i fördelaktig dager — särskilt språkkunskaper — för att kunna göra samma intryck: han var nog i mångt och mycket självlärd.

Han blir också lätt smittad av sin tids litterära modedårskaper. En av dessa var ordlekandet i de komiska situationerna och den därmed sammanhängande poetiska spetsfundigheten, den tillkrånglade prydligheten i det poetiska uttryckssättet, den granna bombasmen d. v. s. en uppblåst och dundrande stil särskilt anlagd på de krigiska och hjälteaktiga ögonblicken. Men även i annat avseende speglar Shakespeares dikt sin tid och gör det finare och starkare än något annat verk. Jag syftar på högspänningen i livskänslan, den våldsamma takten och styrkan i allt som sker. Under hans liv, detta underbara halvsekel, förändras alla livsvillkor: världen blir ofantligt mycket större, rikare, underbarare, England blir en stormakt med en stor regent och krossar en annan stormakt, samfärdseln med främmande länder öppnar helt nya föreställningar och materiella utsikter, bildningen blir djärvare och djupare. Intrycken strömma på människorna så våldsamt att de råka i feber. Vid denna tid, säger Raleigh, kom prosan nästan ur mod! Vad som trycktes och lästes var i så övervägande grad poesi, även på gränsen till helt prosaiska områden. Världslitteraturen slog upp hela sin sagoskatt med bidrag från fjärran östern och Södernför dessa engelsmän som förut fått övervägande nöja sig med lokala legender. Med vilken glupande hunger de kastade sig över hela detta förråd, som hade nyhetens tjusning och trollkraften hos det sällsynta och främmande! Shakespeare är ett barn av sin tid i denna gripenhet.av sagoskatten: det var nästan icke tanke på att dikta nytt, han har hållit sig till det material som redan var tryckt och tillgängligt. Och ändå saknade han ju icke uppfinning och erfarenhet! Kanske var det mest en brist på tid som kom honom, den jäktade arbetaren, att gripa efter färdigt stoff; men det kan också hända att hans fantasi var av den art att den just eldades uch tjusades av vad som redan fanns för handen i någon form. Hans dramatiska dikt kom sålunda att jämte den personliga innebörden uttrycka tidens hänförelse över upptäckten av världen och människan och sagorna om dem.

Till sist återstå endast några dokument att granska: porträtten. De äro ganska många och omfatta målade tavlor, tryckta gravyrer och skulpturer. Men forskningen har gallrat bort de allra flesta som antingen äro påtagliga fantasibilder, gjorda lång tid efter mannens död, eller tvivelaktiga till sitt ursprung. Alldeles säkra äro endast två bilder: det kopparstick av Droeshout som pryder första upplagan av hans samlade skrifter (Folion) och den byst i målad sandsten som kröner gravvården i Stratfords kyrka. Kopparsticket återger en man av obestämd ålder och lika obestämt uttryck: han har mera runda än skarpa drag, en hög kal panna, ett hår som faller slätt ned på sidorna och inramar ansiktet, små uppborstade mustascher och pipskägg. ' Gå vi till gravvårdsbysten, möter oss samma typ med samma egenheter i ansiktsbildningen; men det är bilden av en äldre manmed påfallande korpulens, näsan har blivit liten och kinderna taga stor plats. Många generationer av

Gravvårdsbysten i Stratford.

Q

Shakespeare-beundrare ha med avsmak sett upp på den fetlagde skallige herrn med de dockaktigt tvin-nade mustascherna och de stelt gloende bruna ögonen och vägrat att tro på porträttlikheten. Men de göra orätt i detta. Konstnären som gjorde bysten, en stenhuggare Gerard Johnson eller Jansen, var helt medelmåttig och hans verk blev ingen personlig eller levande tolkning av en stor människa. Men man kan gott tro att Shakespeare på det

hela taget såg ut så, då han lämnat teaterlivet och levde i borgerligt lugn. Ingenting hindrar att han till det yttre närmat sig Falstaff-typen mer än Hamlettypen; och de bevarade sägnerna om honom i Stratford tyckas inskärpa att han icke föraktat materiella njutningar. Han hade säkert också Falstaffs kvickhet och strålande och slagfärdiga humör.

Men den förkättrade bysten är kanske en smula bättre än sitt rykte. Dess höga placering gör att några ofördelaktiga drag förvärras: näsan blir sedd nedifrån löjligt liten och överläppen ter sig orimligt lång, därför att mittrännan i läppen är rakad. När jag senast såg den, en vacker majdag, blev jag överraskad över hur gott den tog sig ut och kunde inte undgå att finna en slående likhet med den nu levande H. G. Wells — också en jovialisk, rund, men livlig herre. Detta dokument är sålunda inte alls att förakta. Detsamma gäller om ett tidigt tryck av Droeshout-gravyren, som bildat försättsplansch i denna bok. Det är taget innan en del olämpliga retuscher gjorts på plåten, antagligen i syfte att åstadkomma ett intryck av en äldre person. Man ser sålunda att gravyren ursprungligen tagits av en ung man. Skalligheten kan bero på rakning (i syfte att underlätta skådespelarens maskering), dragen äro mjuka, ögonen strålande. Det är ingen vacker karl, som det banalt heter, men kan vara en varm och vek natur; en man som levat i känslan och ödslat med sina krafter, fysiskt ochandligt. Och detta intryck stämmer ju väl med hans korta och intensiva livsverksamhet som flammar i ett under tjugu snabba år.Poesi och musik

Innan Shakespeare var dramatiker var han poet. Det är ingenting märkvärdigt; men hans första dikter äro de minst dramatiska till sin art, och' detta är onekligen överraskande. Venus and Ado-nis har han själv uttryckligen kallat sin »diktar-fantasis förstling»; dikten är full av lantluft och ungdomlig erotik och har väl slagit sina rötter i Stratford; dess litterära ursprung fördelar sig mellan Ovidius, som synes ha varit Shakespeares favorit bland de latinska poeterna, och de närmaste föregångarna bland engelska lyriker, Sidney, Spenser, Marlowe. Arten är beskrivande, ja man skulle gott kunna säga målande. Innehållet löser sig i en rad tavlor utpenslade med omsorg. I det frodiga sommarlandskapet höres hundskall, och en hare ilar fram sökande skydd, först bland en får-hjord, sedan under törnbuskarna, .tills han blödande spåras upp och nedlägges. Mot denna bakgrund tecknas Adonis, den sköne jägaren, och Venus, som kärleksdrucken söker förföra honom. Dikten tröttnar icke att framställa alla de kärlekens "konster och alla de behag som utvecklas för att övervinna den manliga strävheten. Den ändar sorgligt, i det Adonis spetsas på ett vildsvins betar; sorgligt, men icke tragiskt, ty hela kompositionen är alldeles fri från känslan av den mänskliga innebörden i berättelsen, där finns varken karaktärer eller lidanden eller djup lidelse eller personligt ansvar. Det hela är som sagt kyligt måleri och liknar mest av allt en serie vävda praktbonader från tidens italienska konst. Man kanav detta prov gott sluta till att den unge författaren var intagen i bildkonst, ja berusad av den; men först och främst är det en litterär övning, utförd med all den skicklighet och smak han på denna tid kunde utveckla. Ungefär detsamma gäller om den till tiden följande dikten Lucrece, som också är berättande och har till ämne den förförda romerska matronan och hennes öde. Det är en mera torrt genomförd, rimmad berättelse.

Helt annat blir intrycket av det lyriska storverk som heter Shakespeares sonetter. Denna samling av 150 sonetter omnämndes första gången 1598 såsom cirkulerande i en liten krets av hans vänner, men trycktes först 1609 utan författarenamn och blev då berömd och omtyckt. Antagligen skedde utgivandet utan författarens önskan och medverkan. Säkert är att denna samling är en av litteraturens olösta gåtor. Det är personliga utgjutelser, riktade till olika adressater i tonfall som spegla alla slags stämningar och infall. Man kan utan större svårighet särskilja två grupper: den första omfattar sonetterna 1—126 och handlar om poetens kärlek eller passionerade vänskap för en hög-boren skön ung man som i likhet med honom heter Will och som uppmanas att gifta sig, »på det att aldrig skönhets ros må dö»; den andra omfattar n:r 127—152 och gäller en kvinna av mörk hy och mörk karaktär, som med sin demoniska tjusning håller poeten i band, som blir honom otrogen och förför vännen. Som avslutning följa n:r 153 och 154 som äro av helt dekorativ och beskrivande art och sålunda närma sig den tidigare lyriken.

Om tolkningen av denna diktsamling har det länge rasat litterära strider som här icke kunna eller böra i grund undersökas. Vare det nog sagt att ett parti — Lee och Schiick — ser i dessa utgju-telser huvudsakligen stilövningar i en av tidens mest omtyckta mode-arter av dikt; ett annat parti — vars mest framträdande

representant är Brändes — vill läsa ut en hel självbiografisk roman, där vännen är lord William Pembroke och den mörka damen är en hovdam hos drottningen, en mrs Fitton. Dessa ståndpunkter representera ytterligheter och torde knappast numera till fullo omfattas av den ledande Shakespearekritiken. En elegant stilövning eller en mode-prestation, avsedd helt för offentligheten äro dessa sonetter uppenbarligen icke. Redan den omständigheten att de syfta på personer och händelser som vi nu ingenting veta om, redan detta visar att det döljer sig verklighet under dem; det är omöjligt att fatta dem som en fritt uppfunnen dramatisk komposition, ty Shakespeare visste i regeln vad han gjorde och kunde göra det klart för sin publik; och de uttryck av lidelse, smärta och hat som förekomma kunna icke heller inordnas bland dekorativa eller enbart tids-färgade utgjutelser. Men det är långt till att taga allt i denna förbryllande samling för kontant. Man finner också lätt en del av sonetterna som uppenbarligen är formad på lek, icke just som tomma rimmerier, men låt oss säga som tidsfördriv, ibland tämligen charadartade; och om andra som ligga lite på gränsen skulle man kunna säga att de vittna om hela tidens starka förhållande till dikten som konst: inte bara omdiktningar av vad poeten läst i franska och italienska böcker, inte heller bara utgjutelser sprungna rakt ur det varma och sårade-hjärtat.

Några citat skola visa detta. Samlingen är i sin helhet översatt till svenska av Carl Rupert Nyblom med stor säkerhet och fyndighet, men icke alltid så. fint och stilla i tonen som originalet fordrar. För-fattaren bemöter på förhand anklagelsen att vara konstlad och utsökt: »Jag älskar tankar, andra älska skrift». Han vill bli hedrad för sin stumma tankes ärlighet, han avskyr smink i alla former, både reellt och figurligt taget, han ger då och då ett nyp åt den lärda retoriken hos sina medpoeter, hans vers är »arm på nyhets prakt». Sanningen av detta framträder kanske bäst i den sonett där han självironiskt liknar sig vid ett barn som modern sätter ned för att fånga en höna som vill smita undan.

Så jagar du mot mål som från dig flyga, Och jag, ditt barn, ser på med sorgset mod: men när du nått dem, må till mig du smyga — Smek som en mor mig, kyss mig och var god.

Det är kärleksdikt så omedelbar och allmänmänsklig att den måste stöta för huvudet all smak som fordrar en överfin och utsökt stilisering. Likaså i de, sonetter där han — den kringresande skådespelaren — lämnar den älskade och rider bort. Man ser1 honom, lutad över hästens huvud, fundera med humoristiskt vemod över den obegripliga långsamheten hos kreaturet. Här kommer man master Will bra nära: man ser hans hållning, hans min, man känner som han den underliga värkande smärta som skilsmässan ger och den svaga gnista hopp som för varje ny tanke och nytt steg flammar upp allt livligare. Låt oss läsa denna lyriska brevlapp över hans skuldra:

Den häst som bär mig tröttnar vid försöket Att släpa fram mitt sorgbagage med mig, Som om instinkten hade lärt det oket Att ryttarn hatar hastverk skild från dig. Den vassa sporren ej hans eld uppustar Fast stundom argt den i hans hud blir ränd;Hans enda svar är att han sorgset frustar — Det skär mig mer än sporrarna hans länd. Ty just hans frustning mig påminner om Jag har framför mig sorg — och fröjd bakom.

Så kan jag lätt, när det bär bort från dig, Ursäkta hästen som av tröghet syndar. Vi skall jag från din sida hasta mig? Förr'n hem jag far är väl ej värt jag skyndar. O, då — vad misskund hoppas djuret på, När största snabbhet skall mig långsam tyckas? På stormens rygg jag toge sporrar då Det stiltje blir att bort på vingar ryckas. Då håller ingen fåle jämna skritt Ty längtan, själv en rashäst utan make, Ej tungrott stoft, skall gnägga vid min ritt! Dock — så urskuldar kärleken min krake: På väg från dig, istadig var han då Till dig jag ilar själv, och han får gå.

För varje rad har hans ansikte ljusnat mer och mer. I nästa strof har han funnit den rätta jämvikten mellan saknad och längtansfullt hopp; han förstår att även skilsmässan skänker livet en ny rikedom genom att göra samvaron till en sällsynt dyrbarhet.

Jag liknar då den rike som sin låda, Av skatter fylld, med nyckel öppna får, Fast han ej varje stund dem vill beskåda Att icke njutningen förlorad går. Därför åt högtidsdagar vi oss glädja: De komma mycket sällan, en och en, Blott sparsamt satta in i årets kedja Som i ett pärlband någon ädelsten. Så kan ju tiden som den låda gälla Där dig liksom en högtidsskrud jag lagt Att göra vissa stunder särskilt sälla Då ut de veckla all sin glömda prakt. Välsignad du, vars dygder väcka opp Då jag dig ser, triumf, dig saknar, hopp!

Det är i dessa vardagliga utgångspunkter som Shakespeares poetiska förvandlingskonst framträ-der med segrande kraft. Han gör allting nytt för oss. Han kan göra det genom att han här som i de dramatiska mästerverken spelar över en väldig skala av livserfarenhet och livskänsla. Han är icke heller öm om sig själv, han talar med en häpnadsväckande öppenhet om sina svagheter och med rivande självförakt om sitt yrke. Dessa senare märkliga utbrott ha tolkats något olika; de innebära knappast, som man tänkt sig, poetens smärta över att tillhöra en föraktad och socialt lågtstående kast. Han säger:

O, för min synd Fortuna du förkättre

som skulden för mitt lösa liv jag ger;

Ty hon åt mig ej funnit något bättre

Förvärv än ett som alstrar rått maner.

Därför mitt namn ett fult brännmärke stinger

Och därför min natur är rent förödd

Och fläckad av sitt värv som färgarns finger

Så önska medlidsamt mig pånyttfödd.

Det är i detta inte bara den sårade fåfängans harm över dåligt anseende, inte heller bara idealistens skamkänsla över ett vulgärt yrke. Det synes vara konstnärens känslighet för det offentliga liv som är skådespelarens, offrandet av personen, blottställandet av själva kroppen för massans flyktiga nöje. Originalets sammanställning av public means — public manners pekar åt detta håll; och den målande bilden av färgarens hand som förvandlas av vad den arbetar med är ur denna synpunkt den bästa möjliga (and almost thence my nature is subdu'd — To what it works in, like the dyers hand). Nybloms översättning är här något fri, då den återger subdu'd med förödd; uttrycket innebär nedtryckt i ett fluidum, ett ämne som förvandlar skapnaden.

Den rika vinst man har av sonetterna är i allafall känslan av att i deras klaraste och enklaste strofer höra människan och konstnären utan dramatisk förställning av rösten. Det är icke svårt att förbinda vissa av deras känsloutbrott eller drömmande grubblerier över människonaturen med liknande i dramerna. Tonfallet i n:r 66 (Trött vid allt detta önskar jag mig död) då han ser förtjänsten försummas, odågan stå i överflöd, guldren tro försvinna, gyllne ära kastad bort åt skam — det är Hamlets tonfall. N:r I03*.s utbrott Det pvore synd att söka bättra på — och vad som förr var vackert dock förstöra — det är ett ord som passar i Kung Lear. En mångfald erotiska iakttagelser kunde stå i några av de största kärleksdramerna, de glänsande naturbilderna höra lika bra hemma i den första tidens komedier som i detta sammanhang. En psykologisk mystik, en själsskildring som går på djupet och väver kring sig ett vackert ljusdunkel möter oss här som i Macbeth, Hamlet, Kung Lear, Stormen. Jag ger som prov, i. original och översättning, en del av den egendomliga n:r 94 där han med allvarlig ironi talar om naturer som äro honom främmande och avundsvärda i sin oberördhet.

They that have power to hurt and will do none That do not do the thing they most do show, who moving others, are themselves as stone, Unmoved, cold and to temptation slow; They rightly do inherit heaven's graces And husband nature's riches from expense; They are the lords and owners of their faces, Others but stewards of their excellence.

Den som har makt att skada men ej vill, Som gör ej vad han mäktar för det mesta, Som andra rör, men själv som sten är still, Kall, obevekt, omöjlig till att fresta, Till himlens nåd just han arvsrätten bär,Naturens rikdom under honom lyder;

Han till sitt eget anlet herre är,

Då andra blott förvalta vad dem pryder.

Shakespeares utomordentliga ordkonst har varit ett av de medel som bevarat hans makt genom tiderna. Hans ord är oftast det friska talade ordet, icke så mycket det ur litteraturen hämtade och blekta. Språket var på hans tid

ännu flytande eller åtminstone böjlig och mjuk metall. Ingen skald skulle — även om han hade förmåga — nu våga skriva som Shakespeare, säger Raleigh. Han myntar nya ord i massa och sätter ny mening under gamla ord. Han våldför nästan varenda grammatisk regel i det engelska språket. Han lånar ord från franskan och till och med från tyskan och danskan (Ophelias »crants» och »danskers» i stället för »danes»). Vad skulle vi moderna människor säga, som dock sett språken riktas på tusen sätt med slang och teknisk term, om en författare som använder barn och fader och kvinna som verb och i senare fallet med två olika betydelser? Raleigh synes övertygad att många av de besynnerligheter som kritiken sållat bort ur första folion verkligen skrivits av Shakespeare. Han sökte ständigt det djärva och nya uttrycket, en form som varje gång var nysmält och oanvänd. Det akademiskt riktiga var inte till för den mognade konstnären. Han slungade sina ord som tennisbollar genom rymden; tankar, bilder, förklaringar störtade i samma ström ut ur hans hjärna och förbundo sig till de underligaste men också praktfullaste sammansättningar; orden betydde i nästa ögonblick icke detsamma som ögonblicket förut. Särskilt egendomlig är hans användning av synonymer med germansk och romansk stam i samma andedrag, så att det ena ordet ger tanken, det andra bilden. Detta gör svå-righeten för att icke säga hopplösheten av att översätta Shakespeare. I en fras som »the multitudinous seas incarnadine» äro både multitudinous och incarnadine nybildningar och fantastiska nybildningar; de äro säkert gjorda helt fräckt för att öka ljudfullheten och den mörka klangen; och effekten är praktfull. När sådant skall efterbildas i ett annat språk, blir effekten väl mest skruvad eller bombastisk.

Hans stil är med ett ord icke vårdad, som man skulle tro av Hagbergs avrundade perioder och genomskinliga ordval. Den är icke heller enhetlig utan undergår under de tjugu år den utvecklas de märkligaste förvandlingar i fråga om ordval och satsbildning och versens fall. Det är nästan orimligt att tänka sig att det är samme man som skrivit de båda provstycken som här meddelas. Det första är från Love's Labour's Löst (II, I) Kärt besvär förgäves, Förspilld kärleksmöda.

Boyet Be now as prodigal of all dear grace,

As Nature was in making graces dear,

When she did starve the general world beside,

And prodigally gave them all to you.

Princess Good Lord Boyet, my beauty, though but mean,

Needs not the painted flourish of your praise:

Beauty is bought by judgement of the eye,

Not uttered by base sale of chapmen's tongues.

I am less proud to hear you tell my worth

Than you much willing to be counted wise

In spending your wit in the praise of mine.

Nästa citat är från en av de sista stora dramerna The Tempest, Stormen (V, i):

Prospero I perceive, these lords

At this encounter do so much admire

That they devour their reason, and scarce think

Their eyes do offices of truth, their words

Are natural breath; but howsoe'er you have

Been justled from your senses, know for certainThat I am Pröspero and that very duke

Which was thrust forth of Milan; who most strangely

Upon this shore, where you were wrecked, was landed"

To be the lord on't. No more yet of this;

For 'tis a chronicle of day by day,

Not a relation for a breakfast, nor

Befitting this first meeting. Welcome, sir;

This cell's my court: here have I few attendants,

And subjects none abroad; pray you, look in.

I hans sista dramer är stundom formen nästan söndersprängd eller halvt brusten av de hopade iakttagelserna och tankarnas snabbhet. Det är icke något uttryck för en starkare dramatisk karaktärisering, ty Leontes i sina svartsjuka grubblerierImogen i sina frågor till Pisanio, Pröspero i sin berättelse för den lyssnande Miranda — alla tala de på samma feberaktigt koncentrerade och brådskande och ogrammatikaliska sätt. Därmed är icke sagt att han driver ett slags naturskriveri utan konstfullhet. Huru medvetet konstnärlig häri är framgår bland annat av den säkerhet varmed prosan formas bredvid versen; han blandar icke om deras olika verkningsmedel. Man kan kalla Shakespeare en av de största prosaisterna i engelskt språk lika väl som den största poeten. Många svenskar som känna honom från översättningar ha mindre klart för sig den säregna rytmen och styrkan i hans prosa, ty Hagberg försummar gärna prosan till förmån för versen. Shakespeare har lika fint öra för deras olika harmonier och tillgriper dem ömsevis som olika instrument.

Därmed sammanhänger att han var en genommusikalisk natur och ägde musikalisk bildning och levde i ett alltigenom musikaliskt land. Det kan låta underligt i vår tid då engelsmän förvärvat sig tämligen dåligt rykte för sin dåliga smak i musik; men på Shakespeares tid voro de fanatiska musik-vänner, och England genljöd av utsökt sång och musik från strand till strand. Under 1500-talet lades grunden till den moderna musiken, och England stod i första ledet som musikalisk nation. Utvecklingen gick jämsides på det kyrkliga och det profana området. London är så fullt av pipare och fiolspelare, säger en samtida, att man knappast vågar gå in på en krog för att icke få dem över sig. Varje storman satte en ära i att på sin gård ha ett kapell av utmärkta! spelmän. Engelska musiker funnos icke bara i hemlandet utan njöto det största anseende utomlands, även i Tyskland. Den förnämsta kompositören John Dowland hade tidvis anställning i Tyskland. Andra kompositörer av betydenhet voro Byrd, Bull, Orlando Gibbons och Robert Johnson; den senare har satt musik till sångerna i Stormen.

Shakespeare själv var som sagt både musikalisk och musikbildad. Det kan lätteligen bevisas av dikterna och dramerna. Man har räknat ut att musikaliska ämnen beröras på 170 ställen, att ordet sing förekommer 250 gånger; men de tekniska termer han använder visa icke blott hans kunskap och bildning utan till och med att han höll sig till en äldre skola. Han upphöjer genom så många av sina personer musiken som konst att man tryggt kan känna sig lyssna till hans egen röst.

På teatern understöddes hans dramer men i synnerhet komedierna av sång och spel, både inflätade i handlingens detaljer och som mellanaktsmusik; somliga av hans verk kunde göra skäl för benämningen sångspel. Allt detta musikaliska har gjort honom till en centralfigur även i modern musik; ty han är kompositörernas idol. Det har gjorts en lista av fabelaktig längd över kompositioner som direkt eller indirekt hänföra sig till Shakespeare,helt visst både goda och dåliga rnen även åtskilliga mästerverk. Om ett av de senare kan det sägas att det ger Shakespeare mera fulländat än Shakespeare själv kunde — den gången: Nicolais bedårande opera lägger till det milda behag, den melodi som Muntra fruarna i Windsor äger minst av komedierna.

Den musikaliska glansen skall icke avfärdas med bara en lyrisk gest. Man målar icke Shakespeare med ordet lyrik. Det är, i sammanhang med dramatik, ett av de ledsammaste epitet, bedömt från erfarenheten av nyare tiders prestationer: lyrik är i modern dramatik något tyngande, klibbigt som gör verket formlöst och ledsamt eller åtminstone svårspelat. Hos Shakespeare är det musikaliska sinnet en dramatisk egenskap som eldar och förandligar naturen. Han är bräddfull av sångbart välljud — till den grad att Robert Louis Stevenson i en

undersökning av engelsk poetisk konst kunnat försjunka i långa betraktelser över den underbara versen:

The barge she sat in, like a burnished throne Burnt on the water: the poop was beaten gold Purple the sails and so perfumed that The winds were love-sick with them.

Det är musik och målning på en gång, men framför allt är det vällust i de tunga, tröga tongångarna. En modern poet som kunde röra sig med de maneren — som Swinburne till exempel — skulle förfölja oss med dem i variationer genom en hel tjock bok. För Shakespeare är det bara en sträng på instrumentet. Han har inte bara öra, inte bara röstklang; han kan komponera, han har en kontrapunktisk teknik som ingen av dem vilka med orätt gälla för hans arvtagare. Det är ingen romantiskregellöshet i hans kompositioner, snarare andra lagar än de akademiska och pappersklassiska. Hans mål är att väva samman små disparata stycken till ett helt, att draga fram ett stort tema genom en massa sammanställda kontraster och paralleller: Hamlet och Laertes, Hamlet och Fortinbras, Ariel och Caliban, Malvolio och Tobias, Jaques och narren; Hamlets vansinne och Ophelias; domscenen i Köpmannen i Venedig och månskensscenen; Desdemonas sång och mordet som följer därefter.

Hans första scener äro i detta avseende talande bevis. Tänk på häxornas korta växelsånger på den höstliga heden; avlösningen på Helsingörs slottsterrass en isig natt; de viskande rösterna i en mörk gränd i Venedig; gatuslagsmålet på öppen gata i fullt solsken i Verona; den veka sången: Om kärlek näres av musik, så fortfar — och hör ej upp förrän av fråsseri — begäret sjunker in och sedan dör (i Trettondagsafton). Dessa scener äro icke torra exposéer; de äro komponerade som uvertyrerna till Trollflöjten, Muntra fruarna, Carmen, Tannhäuser; de ge diskreta anklanger av det liv och den egenartade stämning som skola fylla de kommande scenerna. Den skenbara nyckfullhet som genomgår Shakespeares diktning är musikerns nyckfullhet. Den sträcker sig även till titlarna, som oftast ärobetydelselösa och, när de icke helt enkelt äro ett namn, ge en ironisk gest: Vad ni vill, Som ni behagar, .Kärt besvär förgäves, En vintersaga. Det säger lika litet som opus 23.

Shakespeares fortsättare äro icke de tyska Sturm-und-Drang-männen, inklusive den unge Schiller och den unge Goethe, vilka trodde att hans egenart låg i oväsen och skrål, meningslösa avbrott, vilda språng i rum och tid, ett huller om buller av bjärta scener. Götz är en förträfflig dramatise-ring av en historisk skildring men utan teknisk byggnad, helt torr i sina korta, uppradade scener. Shakespeare kunde dramatisera så ytligt i trötta ögonblick, men aldrig så genomgående: hans konstruktion har en djupare grundval. Än mindre är som antytt den moderna teaterromantiken ett äkta barn av Shakespeare. Däremot skulle man kunna säga att samma artistiska principer och samma strålande konstglädje som först framträdde hos Shakespeare sedan fått kropp i Mozarts operor och Beethovens symfonier. I den Nionde ljuda de sista tonerna av renässansens stormande lyckokänsla; där gives för sista gången stora famnen åt allt mänskligt, så som tvåhundra år tidigare Shakespeare slöt den kring ont och gott, smått och stort med en tolerans lika gudomlig som djupt omoralisk

— ty moral bygges upp på antipati och uteställning.

Det är musiken, det rytmiska behaget, den sinnrika växlingen mellan poesi och prosa, munterhet och välljudsfullt vemod som varit ett annat bevarande salt för Shakespeares dramatik genom tiderna. Han har genom en av sina älskvärda komedifigurer uttryckt en misstro mot den »som ej inom sig har musik». »Tro ingen sådan man.» Eftervärlden har följt hans maning och satt en större tro till honom själv än till någon av hans samtida och närmaste efterföljare. Många samtida och några efterföljare ha kommit honom nära i människokännedom, i kraft att forma ett dramatiskt stoff

— ingen har haft musiken.Teatern

o

Ar 1576 när Shakespeare var en tolv års gosse och tio år innan han kom till London, byggde James Burbage den första teaterbyggnaden i England och en av de första i Europa. Denne James Burbage var ursprungligen timmerman och snickare men vidare skådespelare och fader till Richard Burbage, tidens störste tragiker, den förste framställaren av Richard III och Hamlet. Han konstruerade själv sitt skådespelshus, byggde det för lånta pengar och gav det ett monumentalt enkelt namn: Teatern. Han gick i valet av plats utanför stadsgränsen för att

vara mera ogenerad och undgå stadsmyndigheternas hårda uppsikt och oginhet mot nöjen av detta slag. Genom en mängd faror och besvär av politisk och ekonomisk art, genom tvister med puritanska ämbetsmän, avundsjuka släktingar och snikna markägare förde han sitt teaterföretag till framgång med en skicklighet och oförtrutenhet som jämförts med en stor strategs. Han kan Utan överdrift sägas ha lagt en av grundstenarna till den moderna kulturen.

Men det är klart att den engelska renässansens teaterliv och teaterkonst i några väsentliga avseenden skilde sig från vad vi nu känna och uppskatta som teater. Teatern var en sammanfattning av allt som nu förekommer under annonsrubriken »Offentliga nöjen». Ett stycke cirkus, ett stort stycke varieté, ett stycke musikalisk underhållning och slutligen teaterföreställning även i vår mening rymdes i den träbyggnad Burbage snickrat upp. Det är betecknande att han valde den runda for-men, cirkusformen sålunda, för sitt skådespelshus. Här njötos björnstrider och tuppfäktningar, akrobatiska uppvisningar, vilda folkdanser lika väl som den rikaste poesi och den väldigaste tragik, den bästa sceniska konst och den präktigaste kostymutstyrsel.

Hur såg nu Burbage's Teatern ut? Han skapade den icke av intet utan hade förebilder från värdshusgårdarna. De kringresande teaterbanden hade tidigare fått nöja sig med att spela på värdshusgårdarna som sålunda äro de moderna förgyllda och bekväma teatersalongernas simpla förfäder. Här finnas de primitiva förutsättningarna för en föreställning inför betalande publik, nämligen en kringbyggd gård, med ståplatser på marken för gemene man intill en tillfälligt rest plattform för de spelande; vidare de på tre sidor löpande gallerierna eller svalgångarna i själva värdshuset, där de förnämligare åskådarna, resande som bodde på värdshuset, bekvämt kunde stiga ut ur sina rum och slå sig ner utan att beblandas med slöddret. De som ha läst Dickens kunna erinra sig att det var just på en sådan gammaldags värdshusgård i utkanten av London som mr Pickwick första gången mötte sin trogne Sam Weller. Mästerverket av modern berättande komik är sålunda med en tråd förbundet med dessa gemytliga gårdar, liksom mästerverken av renässansens dramatik.

Då James Burbage skulle bygga sin första teater, behövde han bara följa fingervisningen av denna grundtyp, värdshusgården, och sålunda kringbygga en öppen plats med två eller tre täckta gallerier eller rader. Ett klädlogehus byggdes på baksidan och därifrån lades scenen ut i gården som en väldig plattform, vilande på grova träpelare eller bockar och beströdd med halm. Nedanför platt-formen på det stampade jordgolvet stod som förut gemene man under himmelens sky utan skydd mot oväder. På de täckta raderna voro loger inredda, och själva scenen var kantad med förnämliga åskådare och författare (som i parentes sagt bestodo denna tids kritik och därför sågos med sneda ögon av skådespelarna och författaren); på en balkong ovanför scenen fanns, det också plats för åskådare vid de tillfällen då balkongen icke användes för sceneriet eller fylldes av en liten orkester. Själva scenen skyddades av ett utbyggt tak, täckt med tegel eller halm och försett med bakåtgående rännor som avledde regnvattnet.

Källorna för bedömande av Shakespeare-teaterns teknik äro icke många men ge ett tämligen gott begrepp om huvuddragen. En holländsk resande Johannes de Witt har skildrat sina intryck från en senare London-teater, den s. k. Swan-teatern, 1595 ; och till denna beskrivning var fogad en teckning, gjord av en vän till honom, i detalj ofullständig och felaktig men dock överensstämmande i huvudsak med de antydningar som ett annat dokument, byggnadskontraktet för Fortune-teatern kunnat ge. På grundvalen av dessa dokument har en vacker och sinnrik rekonstruktion gjorts av den engelske arkitekten Walter H. Godfrey; den avbildas här och förtjänar studeras av alla som intressera sig för Shakespeare-teatern.

En blick på denna bild ger genast till resultat att teatern icke var det enkla spektakel i lada som man :av vissa antydningar skulle tro. James Burbages första teater hade en plattformscen ställd löst på bockar eller pelare för att kunna undanflyttas då tragedi eller komedi skulle ersättas med cirkusspektakel av hetsade björnar och tjurar. Men detta var under teaterns första stadium före Shake-speares framträdande. Femton år senare hade teaterkulturen tagit ett väldigt uppsving, och Globeteatern, som är förbunden med Shakespeares verk-

EN TECKNING AF SWANTEATERN FRÅN 1596.samhet under hans stora tid, var knappast någonsin använd till dessa grövre nöjen. Det är icke fåfängt att spekulera över den teaterkonst som här framställdes, och jag tror att

ett sådant studium kunde gagna vår egen moderna teater.

Shakespeare-teatern, vare sig den hette Rose-,

Fortune-teatern. Walter H. Godfreys rekonstruktion.

Swan-, Globe- eller Fortune-teatern, var först och främst ingen lada, fastän byggd av timmer. Det var solid träarkitektur, där de enkla materialen förhöjdes av praktfull bemålning, skulptur och rika textila prydnader. Hela utstyrseln av husets inre för tanken på vår egen svenska konstrenässans med dess målade imitation av dyrbara material och textila överdåd, så som den uttrycksfullast framträder i Johan III:s slottsinredningar. Då det spelades tragedi, var plattformscenen upptill behängd med svarta sammetsbonader; då det spelades komedi, utbyttes de mot brokiga bonader. När därtill kommer de spelandes praktfulla dräkter, måste man säga att anblicken av teaterns inre bör ha varit rik och imponerande. Det finns också vittnesbörd av resande, dels främlingar som besökt London, dels engelsmän som sett tidens förnämligaste teater i Italien; och de samstämma i att den engelska teatern även i yttre avseende stod högre än något annat lands.

Scentekniken var inte fullt så barbariskt enkel som man först skulle tro. Plattformen var stor och rymde mycket folk; i bredd var den väl sina 12 meter och i längd (d. v. s. utskjutande i gården) 8 å 9 meter. Men därmed voro tillgångarna långtifrån uttömda. Plattformen begränsades som. nämnt åt skådespelarnas klädloge-hus (The Tiringhouse) av förhängen som kunde dragas åt sidan och då avslöjade en inre scen som bildade ett slags passage mellan klädlogerna. I denna skumma absid kunde interiörscener utspelas, ibland artificiellt belysta. Här stodo Polonius i Hamlet och mördarna i Kung Johan dolda bakom forhänget, här låg apotekarens bod i Romeo och Julia och i slutakten Julias gravvalv, här mördades Desdemona i sin säng, här öppnade sig Timons grotta och Brutus' tält, här satt Malvolio fången, här visade Prospero hur Ferdinand och Miranda sutto och spelade schack. Men ovanpå denna innerscen fanns ännu ett utrymme som kom väl till pass för många olika ändamål. Där låg den redan nämnda balkongen, ibland öppen, ibland avstängd med en gardin. Här utspelades de många scener som försiggå på murarna av en belägrad stad; här lutade sig Julia ut från sin balkong och Kleopatra låg påsin terrass (the monument) och skg ned på Antonius; här höll Antonius det berömda liktalet över Caesar från talarstolen på Forum; här visade sig Richard III mellan biskoparna för Lord Mayorn; här talade den yrvakne Brabantio från fönstret i Othellos första scen. I det sistnämnda fallet har man skäl att antaga att ett par fönster satts in i väggen över entrédörrarna till scenen och därmed givit ett försök till illusion av en hel husfasad.

Men det är ännu icke slut på Shakespearescenens lokaliteter. När cirkusspektaklen kördes ut av dramat, blev plattformen fast och själva uppbyggnaden brädkläddes. Det låga källarrum som därmed uppstod utnyttjades på samma sätt som på nutidens scener: därur uppsteg Banquos vålnad och där hördes Hamlets fader ropa sitt: »Svärjen! På svärdet svärj en!» Slutligen reste sig över skådespelarnas hus, klädloge-avdelningen, ett litet torn från vilket flaggan med teaterns märke — en glob, en svan, en ros o. s. v. — hissades en timme före föreställningen. Och här ljödo strax före prologens inträde de tre trumpetstötarna som påbjödo tystnad och uppmärksamhet. Men även för scentekniken togs denna lokal i anspråk: här rullades stora kulor eller trummades för att återge åskväder; här fästes det maskineri varmed gudar och änglar sänktes ned över scenen på sina moln — och här lossades en gång de fatala kanonskott som blevo orsaken till Globeteaterns brand 1613.

Därmed äro vi inne på frågan om Shakespeareteaterns dekorativa utrustning. Den var av sin säregna konstruktion förhindrad att som den moderna teatern ge en serie bilder sedda på avstånd, där människor och rekvisita ingå som artistiska delar i de målade' bakgrundernas stämningar. Illusion i samma mening som vi ge ordet kunde den ickeåstadkomma. Den var enkel och naken, men saknade icke rekvisita och någon gång en antydan till dekoration. Senare tiders forskningar draga emellertid en bestämd gräns mellan de stora folkliga stående teatrarna och de improviserade föreställningarna vid hovet, vid universiteten och i de förnäma herrarnas hus och slutligen vid de s. k. privatteatrarna (saiteatrarna, inomhusteatrarna). Genom att studera de papper och räkenskaper som förts av en hovämbetsman »Master of the Revels» har man kunnat konstatera som' genomgående post vid hovföreställningarna kostnader bokförda naivt som: one great cittie, one battlement, one senate howze, one mountayne (en stor stad, ett hus, ett berg) d. v. s. helt enkelt vad vi mena med kulisser och

dekorationer. I fråga om de maskspel som från 1600-talets början uppfördes vid hovet, av staden London och av olika korporationer, kan man tala om »ett oerhört utstyrselraseri». Maskspelet var ursprungligen ett stycke balett och procession med gamla medeltida anor men utvecklades nu under intryck från renässansens Italien i poetisk och dekorativ riktning i samarbete av en författare som den lärde och skicklige Ben Jonson och arkitekten och dekorationskonstnären Inigo Jones.' De som ha en grundligare kännedom om Shakespeare erinra sig vissa scener som t. ex. i Kärt besvär förgäves där kungen och hans män göra visit hos de främmande damerna, utklädda till moskoviter, för att kurtisera och dansa; och ännu tydligare balen hos Capulets i Romeo och Julia där Romeo, Mercutio, Benvolio och andra tåga med facklor i procession och dansa. Det kan inte betvivlas att Shakespeare mot slutet av sin teaterbana blivit intresserad av maskspelen och tagit intryck av deras fantastiska scenerier; han inlade ett maskspel i fjärde akten av»Stormen», och något av den nyckfulla romantik som behärskar hans sista skede är snarare att hänföra till maskspelsintryck än till en inre förvandling hos diktaren.

Hovföreställningarna ägde rum i den stora hallen på något av slotten Whitehall i London, Richmond, Hampton Court, Windsor. En scen byggdes upp vid. ena ändan, och åskådarna placerades som nu i långsamt uppstigande bänkrader. Drottningen satt på en tron antingen mitt i salen eller på scenen. Luften parfymerades och en massa facklor och ljus gjorde salen (som det hette) »så ljus som vid full dager». Scenen hade målade dekorationer som emellertid icke byttes om; scenförändringar antyddes genom att personerna flyttade sig från olika uppbyggda eller målade partier av scenen vilka kallades »hus». Någon gång kunde det hända att man sträckte realismen så långt att riktiga träd ställdes upp för att ge illusion av skog eller trädgård.

Men det finns exempel på ytterligare utveckling av denna sida av teatertekniken. År 1605, sålunda när Shakespeare stod på höjden av sin förmåga, gavs vid Oxfords universitet för de kungliga en föreställning där dekorationer och sceneri skapats av Inigo Jones. Det anmärkes om denna föreställning att »med hjälp av målade kläden kunde scenen förändras tre gånger under loppet av en och samma tragedi». Dessa målade kläden voro sträckta på ramar och utgjorde sålunda en fullkomlig motsvarighet till våra dekorationer. Den nya tidens scenteknik stod därmed så gott som färdig. Även ett annat tecken till Shakespeare-tidens rikedom på sceniskt uttryck kan antecknas från privatteatern Blackfriars — densamma som åsyftas i Hamlets bekanta försmädliga utfall mot de populära barn-skådespelarna. Här spelades inomhus i en stor sal, som tidigare varit ett klosters refektorium, och följaktligen vid artificiell belysning. Lokalen rymde på sin höjd 400 å 500 åskådare och kan sålunda jämställas med vår tids intima teatrar, avsedda för en begränsad och mera kräsen publik. Golvet eller »Gropen» blev nu i stället för den sämsta den bästa platsen — parkett — scenen krympte på djupet och blev bredare och kom sålunda att närma sig den moderna illusionsscenen. Dekorationer funnos även här, åtminstone vid de tillfällen då Blackfriars gynnades av Drottning Elisabeth och fick göra tjänst som hovteater. Denna teater förtjänar vår uppmärksamhet, därför att den längre fram övertogs av Richard Burbage och hans sällskap. Från 1609 kan man säga att Blackfriars var Shakespeares vinterteater, medan Globe gjorde sin tjänst vår och sommar.

Shakespeare var sålunda icke så vanlottad som man länge trott i fråga om sina dramers värdiga utstyrsel. Han har prövat på alla former från de enklaste och grövsta till jämförelsevis invecklade och dyrbara. Särskilt för de dramer som skrivits som festspel, närmast Midsommarnattsdrömmen, Cymbeline och Stormen har han kunnat göra räkning på en betydande apparat. Redan skämtet med primitiv scenteknik och aktion i hantverkarnas spex i Midsommarnattsdrömmen synes tyda på en viss överlägsenhet — den gången åtminstone. Den djärva konstruktionen av Stormen med dess växlande fantastiska scenerier och gestalter ger en annan fingervisning. Men visserligen voro dessa tillfällen undantag i Shakespeares teaterverksamhet. I regel hade han all anledning att på sina föreställningar tillämpa de ursäkter han med synnerlig energi framför i prologerna till Henrik V: »Rymmer denna lada det vida franska riket? Kan man stoppa i detta O av trä de hjälmar blott som skrämde luftens rymd vid Agincourt. — Förlåten!» Hans poetiska retorik vill här formligen hypnotisera åskådarna till att se en rad praktfulla syner. »O, tron blott att I på stranden stan och sen en stad lätt över flyktig bölja dansande. — Skåden en belägring! — Fylleri i med tanken vad som felas!»

Den otålighet sådana direkta uttalanden vittna om hos skalden ger anledning till den frågan: Hur ställde sig Shakespeare till de sceniska villkor som bjödos honom av hans egen tid? Hur påverkades hans dramatiska

konstruktion av teatertekniken? Försvagade de yttre förhållandena hans egen konst eller bidrogo de till att göra den rikare?

Många svårigheter ha gjort honom huvudbry. Icke den minsta var omöjligheten att på de stora folkscenerna ange dygnets olika tider. Teatern var ju öppen; och vad man skulle kunna kalla tidens polisreglemente föreskrev att »Intet spelande må försiggå i mörkret, på det att åskådarna må kunna återvända hem före solnedgången». Därav följde att nattliga scener ibland måste komma att belysas av det klaraste middagssolsken. En sådan olägenhet skulle väl driva de flesta författare till förtvivlan eller förmå dem att så långt som möjligt undvika nattscener. Men Shakespeare låter icke hindra sig. Det är ett stort nöje att se hur fint han söker indirekt inprägla hos publiken ett begrepp om den verkliga tiden i dramat. Första scenen i Hamlet är uppfylld av tidsbestämningar, givna på det naturligaste sätt. Klockan är 12 på natten, det är mycket kallt, det är mycket mörkt. Andra akten i Macbeth, mordnatten, börjar med en dialog mellan Banquo och gossen Fleance: Vad lider natten, gosse? — Ej jag har hört klockan slå, menmånen har gått ned o. s. v. Ännu noggrannare behandlas tiden i den scen i Julius Caesar som börjar med Brutus' samtal med sin tjänare före de sammansvurnas ankomst. Vi måste först ha reda på att det är natt, och Shakespeare glömmer icke att inskärpa det. Brutus talar om stjärnornas gång och säger sig ur stånd att sova; han vill ha ett ljus till sitt arbetsrum. Tjänaren ger honom ett papper som han funnit i arbetsrummets fönster. Brutus läser det, men vi få inte heller nu glömma bort att det är natt: »De himlabloss som susa genom luften ge så pass ljus att jag kan läsa vid dem». Hela den följande scenen är genomträngd av en tryckande nattstämning, fylld av halvhögt tal och avrundad med enstöringens svårmodiga mildhet, då han finner tjänaren inslumrad. Även spelad i det mest orimliga dagsljus måste denna scens dunkelhet i stämningen ha lagt sig på åskådarnas sinnen. Plattformscenens egendomliga skapnad framträder indirekt på några ställen i Shakespeares dramatiska konstruktion, t. ex. i utbildandet av entréerna. Vi minnas den ofta upprepade formeln: Där kommer han — nu kommer hon — en formel som låter smått komisk på illusionsscenen. På plattformscenen lät den inte komisk. Entrén skedde från den dunkla bakgrunden, och det drog en viss tid, innan personen kom fram till scenens mitt. Shakespeare har mer än en gång dramatiskt utnyttjat denna situation. I Othello står Jago längst fram på plattformen och ser den inträdande Othello: »Där kommer han. Nu kan ej opium, mandragora och hela vida världens slummerdroppar förhjälpa Dig till lika ljuvlig sömn som den Du sov i går». Det måste ha varit en mäktig teatereffekt som pä samma gång ställde stora krav på Othelloframstäl-lårens mimiska förmåga. I modern inscenering bli sådana effekter i det närmaste förstörda.

Antonius och Kleopatra börjar med en märklig anordning. Två romare, Demetrius och Philo, stå och samtala om Antonius och Kleopatra som just nalkas. Philo säger: »Där komma de. Giv nu blott akt och Ni skall se i honom all världens tredje pelare förvandlad till hovnarr åt en sköka. Se och märk!» Därefter följer en scen mellan Antonius och Kleopatra, i vilken Demetrius och Philo på intet sätt deltaga. Men de ha inte försvunnit under tiden utan så att säga dekorativt flankerat scenen; när huvudpersonerna haft sin sortie, avrunda de scenen med att helt kort fortsätta sitt samtal. Det är ett slags i dramats handling indragen prolog som utan att verka påklistrad med skärpa klarar upp situationen och anslår grundtanken i hela-dramat. Man kan knappast tänka sig en fyndigare och riktigare användning av mycket enkla sceniska faktorer.

Shakespeare arbetar, kan man säga, konsekvent på tydlighet- och klarhet. Han skyr inte upprepningar och är en mästare i att variera sina konstgrepp. Plattformscenens nakenhet har kanske just gett vingar åt hans fantasi och kallat fram ordets poesi. Han målar ibland hela tavlor av enstaka situationer och ersätter därmed dekorationsmålaren. Sådana tavlor äro den drunknande Ophelia i Hamlet och Kleopatra i sitt fartyg då hon möter Antonius. Dessa ordmålningar framföras på sidan om handlingen, som vilopunkter.

Men i några fall har han insett det lönlösa i att hopa detaljer om rent yttre förhållanden, då ju scenen i sin nakenhet icke kunde understödja dem. Man minns Arden-skogen i Som Ni behagar. Står den inte för fantasien med lövrikedom och solspel,med fågelsång och vindsus? Nåväl, låt oss gå till texten. Ingen enda fågel, insekt och blomma namnes vid namn. Orden »blomma» och »löv» förekomma inte alls. Eken namnes någon gång, även järneken. Ett par djur uppenbara sig: en hjort, en lejoninna, en orm. Årstiden är omöjlig att fastställa; kanske är det sommar, men vi höra bara talas om kyla och vintervind: »Blås hårt, Du vintervind!» Refrängen som låter så

muntert hos Hagberg: »Hej ho! Sjung hej ho! Hej ho i det gröna!» är i själva verket en suck: »Hå hå! Sjung hå hå! Hå hå till det enda gröna!» Originalet har »heigho — unto the green holly» d. v. s. järneken som ensam står grön, när allt annat vissnat.

Detta är föga mindre än trolleri. En författare måste ha vetskap om en suverän makt över människor för att ge sig in på ett sådant vågspel. Men teatermannen Shakespeare tyckte väl denna gång att tal om gräsmatta och himmel, om berg och skogar, om vatten och sommarvindar bara skulle öka känslan av fattigdom på hans scen. Det var säkrare att hålla sig till sommarlynnet hos komediens människor och växlingarna av dagrar och skuggor i deras hjärtan. Och hans beräkning visade sig säkert lika riktig då som nu: Människorna begärde inte bättre än att få synen förvänd.

Men det är falskt att bara framdraga plattformscenens svagheter, som om vår tids illusionsscen förfogade över enbart fördelar och goda sidor. Shakespeare skulle väl, om han kunde tänkas närvara vid en modern repris av något av sina verk, också ha anledning att förarga sig något över vår s. k. framskridna scenteknik. Han skulle bli glad åt de nya möjligheterna att ge en följd av vackra tavlor av händelserna på scenen; men han skulle finna dessa tavlor underligt reliefmässiga och i för-virrande grad undanryckta handling, egendomligt avlägsna och därmed mycket ofta svårfattliga; han skulle reta sig över de odrägliga stämningsdödande mellanakterna och med saknad tänka på den ljungande fart varmed dramerna utförts på hans teater — färdigspelade på två och en halv timme! Han skulle sakna möjligheten till effektfulla grupperingar, och kostymeringen skulle inte längre säga honom något. Låt oss inte glömma att kostymeringen på Shakespeares tid var något mer än praktbehöv, toalettlyx som vi kalla det; kostymeringen var ett bildspråk, fullt tydligt för alla åskådare. Kostymen berättade i åskådligaste form om bärarens rang, betydenhet och sysselsättning. Kostymen gav programmet för föreställningen, skulle vi kunna säga; personernas förhållande till varandra stodo från början klara för alla.

Men plattformscenens stora förtjänst låg framför allt i den dramatiska rörelsens frihet. Dramat pulserade mitt för åskådarnas ögon; handlingen drevs in i deras egna-led; det gick en stark rytm genom allt som skedde på grund av de ideliga rörelserna fram och tillbaka i scenens djupriktning — omöjliga att åstadkomma med samma kraft på illusionsscenen. »Liksom det engelska språket i sin korthet och koncentration, i satsbyggnadens och grammatikens ekonomi röjer engelsmannens praktiska läggning, så framträdde denna läggning också i den enkla men sinnrika scenstrukturen.» Det var inte »målade kläden» som skulle ge den poetisk-dramatiska illusionen, men författaren och skådespelaren i full samverkan. Publiken skulle aldrig komma att tänka på själva scenen, »dessa simpla bräder», på grund av det brusande liv som där rörde sig, den ständiga omväxling som bjöds. Man kan vara fullkomligt viss på att alla sceniska möjligheterutnyttjades och att sålunda innerscenen och balkongen drogos in i spelet, så fort det passade. Några tyska forskare ha till och med förfäktat att de flesta dramerna äro skrivna med tanke på enpraktisk alternering mellan de olika scenrummen, att med andra ord flera utomhusscener som spelades på plattformen tillkommit eller inskjutits för att ge tid till den inre scenens ordnande för en ny situation. Huru därmed än må förhålla sig, säkert är att genom de olika scenrummens rätta användning handlingen fick ett åskådligt förlopp och utförandets snabbhet underlättades. Andra akten i Romeo och Julia ger den bästa bilden av detta. Balkongen betyder här Julias balkong, innerscenen hennes sovrum. I första Qvarton heter det, sedan hon tömt flaskan med sömndrycken: »Hon faller ned på sin säng innanför förhänget (within the curtaines)». Så snart detta passerat, drogs förhänget för, och grevinnan Capulet och amman kunde omedelbart framträda på plattformen. Efter deras samtal drogs åter förhänget åt sidan och avslöjade Julias sovrum där hon ligger skendöd.

Vår tids teaterteknik har haft svårt att lämpa sig efter Shakespearedramats säregna fordringar. Längden, scenernas omväxling, den yttre apparatens fullständighet har skapat mycket bryderi. På det hela taget har man sökt reda sig med en banal realism och mot längden med strykningar och omstuvningar. Men enstaka försök ha förekommit att i någon mån närma sig Shakespeare-teatern och dess teknik. Särskilt har den tyska teatervärlden experimenterat med detta. Redan 1840 konstruerade Karl Immermann i Diisseldorf för en föreställning av Trettondagsafton en scenanordning som han ansåg närma sig Shakespeare-tidens. Sedan den ofta nämnda teckningen av Swan-teaternpåträffats i slutet av 8o-talet, organiserades på säkrare grunder av Karl von Perfall

och Jocza Savits Shakespeare-teatern i Mimenen som öppnades med Kung Lear den i juni 1889 och gav en lång serie program fram till 1905. Exemplet följdes i några andra tyska städer och vid ett tillfälle i Paris — Théâtre de TOeuvre — 1898. The English Elizabethan Stage Society har under ledning av den lärde Shakespearekännaren William Poel givit en rad föreställningar från 1893 till 1905 som söka komma så nära den ursprungliga stilen som möjligt; bl. a. ha unga gossar använts för kvinnorollerna. I Amerika har vid Harward-universitetet på 90-talet byggts en Shakespearescen för liknande experiment. Det drivande motivet för dessa strävanden har varit att förenkla apparaten, möjliggöra dramernas utförande i deras helhet och poetiskt förfina helhetsintrycket. Ett av medlen har varit scenens uppdelning i två partier, ett yttre neutralt utan synnerlig dekorering och ett inre rikare utstyrt för huvudscenernas inramning. I Sverige ha dessa experiment tagits, upp i mera kompromissartad form: sålunda med Kung Lear på gamla Dramatiska Teatern och med Hamlet på nya Dramatiska Teatern. Djärvare och friskare har denna Shakespeare-förnyelse fullföljts av Per Lindberg på Lorensbergsteatern i Göteborg och Olof Molander på Dramatiska Teatern. För första gången i Sverige kunde Hamlet ges i sin helhet på Lorensbergsteatern år 1921 (endast 300 rader voro strukna); och i Som Ni behagar på samma teater hade scenen dragits fram plattform-artat, så att vissa till publiken riktade partier fingo sin färg därav. På det hela taget ha de nya idéerna velat ge den symboliska skönhet som antagligen funnits i Shakespeare-teaterns egen framställning: sålunda starka antydningar i stället för en massautförda historiska detaljer och handlingens rytm framhävd genom snabbhet i 'scenväxlingarna. En sådan detalj som Antonius' liktal över Csesar (i Julius Caesar) kan aldrig på den moderna illusions-eller reliefscenen göra samma verkan som den en gång haft på plattformscenen. De moderna teaterexperimenten kunna ge oss en liten upplysning därom.. Vi som sett Reinhardts lyckade försök med antik tragedi på Cirkus veta att en folkhop som uppröres eller jublar mitt ibland oss mot ett mål som vi själva se i samma linje som hopen — det har en underbart smittsam och eldande verkan. Vi ryckas in i handlingen, bli solidariska med de agerande och försjunka icke i den bekväma halvsömn som är den moderna teaterns största fara. Det är icke den naturtrogna grupperingen av folkhopen som gör verkan, icke heller det övermåttan skriandet i korus, utan det är den rörliga striden mellan den enskilde och folket, den ensammes lek med vidundret Folkmassa, det är detta som är det dramatiskt värdefulla och som skall betonas.

En annan sak är att vissa gamla sceniska vanor, som stöta vår uppövade känslighet för det riktiga och naturliga, fingo ett annat utseende på plattformscenen. Avsidestalandet, som ofelbart blir en löjlighet på illusionsscenen där de agerande alltid äro närmare varandra än publiken, kunde ordnas fullt tillfredsställande under förhållanden som satte ett kännbart avstånd mellan grupper och enskilda. Detsamma gäller i viss mån om monologerna; de blevo tal till publiken, ibland helt nyktert avsedda att klargöra de inre förloppen i handlingen, ibland, som hos den mogne Shakespeare, lyrisk-dramatiska vilopunkter i vimlet av scener och konflikter och på samma gång intensiva känsloutbrott.

Gå vi sedan över till att granska teaterns levandematerial skådespelarna, möta oss ännu större svårigheter. Kunna vi över huvud taget göra oss någon föreställning om spelsätt och dramatisk tolkning under denna tid?

Då Shakespeare slöt sig till skådespelarnas klass, hade de just börjat utveckla sig till professionals, yrkesmän, i motsats till de representanter för gillen och skrån som i äldre tider sörjt för dramatisk underhållning i stad och land. Men ännu hängde det vid dem som skylt ett minne av ett amatöraktigt ursprung. I varje litet samhälle som grupperade sig kring feodalherrn i medeltiden fanns det tjänare som kunde sörja för de dramatiska lustbarheterna, dans, musik och recitation. När vi möta de första kringresande teatersällskapen, kallas de ännu »Lord Kammarherrens tjänare», »Lord Leicesters tjänare» o. s. v. Feodalsamhällets förfall med allt vad det innebär — städernas tillväxt, klostrens upplösning, undergrävandet av den ekonomiska grunden för en mängd feodalsläkter — blev en sporre för det nya teaterväsendet. Tiden var en kristid, full av social oro och arbetslöshet. Tjänarna i ett förnämt hus tvungos av den hårda nödvändigheten att ge sig ut på egen hand och göra en födkrok av sina talanger att spela skådespel, sjunga och dansa. Vi få en humoristisk bild, man skulle kunna säga en karrikatyr av hur det gick till under denna övergångstid i Midsommarnattsdrömmens femte akt, där Thesevs får en lista på de dramatiska förströelser som kunna bjudas vid bröllopet; han har bara att välja och han väljer med riktig näsa för det mest lovande nöjet »ett kort, utdraget spel om Pyramus och Thisbe, högtragisk lustighet». På ett högre

stadium se vi samma förhållande utvecklas i den engelska teatertruppens ankomst till Helsingörs slott i »Hamlet».De voro sålunda gycklare, i samma krets som lösdrivare och kringresande konstmakare med lagens och de puritanska samhällenas ögon hatfullt riktade på sig. Men vi böra inte glömma att de hade bakom sig en lång tradition i alla slags festliga halvdramatiska tillställningar, av religiös eller profan eller kommunal art. Det är först när skådespelaren blir yrkesman, som historien får ögonen på honom. Som amatör kan han i alla fall ha varit ett stycke av en stor konstnär. Man kan i berättelserna om de stora clownernas levnadsöden finna med vilken omsorg man sökte den verkliga talangen. William Tarlton, den store komikern som kanske är förebilden till Hamlets Yorick, var hovnarr hos den stora drottningen på samma gång som skådespelare.

Man vet helt litet, men man kan ju gissa sig till något om den teatraliska färdigheten hos dessa män. De fordringar som ställdes på dem voro höga. Varje teater hade en väldig repertoar, ty varje drama spelades endast några få gånger och programmen ombyttes så raskt att maken inte finns i vår tid. Man har en förteckning på ett visst spelårs verksamhet: det omfattar 252 föreställningar med 37 olika stycken; det högsta antal föreställningar är 17 av ett och samma stycke. Teatrarna hade sålunda en premiär eller en repris en gång i veckan — en rekordmässig prestation. Därtill kom att rollerna ofta voro förkrossande stora och svåra. Styckena skulle avspelas utan nämnvärda uppehåll i stark fart. Skådespelaren hade publiken i den mest irriterande närhet. Och vad var det för en publik? Det var, kan man säga utan ringaste överdrift, det engelska folket, hela nationen, från Elisabeth på tronen, till lärlingen och gatpojken, de förfinade och de enkla, kvickhuvuden och dumskal-

lar om varandra. Denna publik tålde ingenting tråkigt och långdraget, den ville ha handling i varje ögonblick, omväxling, så fort som möjligt och den hade skarp blick för fysisk och andlig virtuositet. En så omedelbar kontakt mellan publik och skådespelare och ett så närgånget kännarskap av det artistiska förekommer väl numera ingenstädes utom i Italien i fråga om italiensk opera.

Dessa förutsättningar innebära att det låg nära till hands för skådespelaren att utbilda sig till virtuos, att kunna så mycket som möjligt med kropp och själ, att blända, med ett ord. Han föll över sin publik med en stormflod av passion eller en störtskur av komiska infall. Det är betecknande att Shakespeare där han talar indirekt eller direkt om teater och scenisk konst ser sin uppgift i att varna för överdrift, temperamentets eller stilens. Han vill framför allt stämma ned tonen hos den alltför stormande och orolige.

Det har anmärkts att i de indirekta omdömen Shakespeare fäller om skådespelarens konst är hans ironi och kritiklust påfallande. Några få exempel:

--------lik en bullersam aktör, vars konst

uti hans knäveck sitter och som tycker

att det är rart att höra dialogen

emellan fotens stamp och golvets eko. —

{T rollus och Kr essida I, 3.)

En svag aktör jag är.

Har glömt min roll, har kommit av mig platt

och står med skammen.

(Coriolanus V, 3.)

Som en tragisk skådespelare

jag snegla kan åt alla håll och stirra,

bli skrämd och studsa, om ett halmstrå rör sig

och spela misstänksam; mig hemska blickar

såväl som tvungna löjen stå till buds.

(Richard III, III, 5.)I det sista citatet är han inne på sitt favoritämne, det melodramatiska uppstyltade skådespelarmaneret. Han talar på andra ställen om »Kung Kambyses maner» och om dem som överdriva Termagant och Herodes; det är berömda roller i melodramer där det starka och grova spelsättet kommit till användning. Det kunde tänkas att det låge en personlig hänsyftning i dessa ord, ty i de nämnda rollerna skördade skådespelaren Edward Alleyn ära och ändå mera guld. Han var den borne skurk- och tyranntypen. Då Botten i Midsommarnattsdrömmen säger: »För resten ligger en skurk bäst för mig. Jag kunde spela Herkules storartat eller också en roll där man kan slå ut med armar och ben och riva ned hela huset» — då syftar Shakespeare på Alleyns typ. Det vore dock oriktigt att tänka sig Alleyn som en dålig skådespelare; man vet att Ben Jonson, som inte var någon klen eller mild kritiker, beundrat honom. Om vi tänka oss vår egen sceniska romantiks utsvävningar i lejonrytanden och ögonrullningar, så äro vi på god väg att ställa levande inför oss denna eviga skådespelartyp, Dahlqvists och Elmlunds lika väl som Alleyns. Men vad som är visst är att Shakespeare såg denna typ med synnerlig ovilja och gärna motarbetade detta spelsätt.

I Hamlet ha vi bevisen. Här uppträder Shakespeare som teaterkritiker eller rättare som instruktör. Äro vi tveksamma på andra punkter, så finns det ingen tvekan i fråga om de subjektiva uttrycken i Hamlet III, 2. Det är icke prins Hamlet utan instruktören och teatermannen William Shakespeare som för ordet. Han halkar icke över ämnet i förbigående, som en furstlig amatör skulle gjort, han tränger lidelsefullt in i själva kärnan. Detta uttalande är dubbelt värdefullt, därför attdet anger de sidor som han ansåg väsentliga för sunt agerande och vidare därför att det klargör grundprincipen på vilken han lägger hela sin uppfattning av konsten. Han låter allt vända sig kring två egenskaper: naturlighet och självbehärskning. Men han förbiser inte teknikens renhet och fulländning. Han talar om diktionen: »Säg nu fram det där talet så som jag läste upp det för er, springande lätt fram på tungan; men om ni deklamerar det skrålande, som många av våra skådespelare göra, så hörde jag lika gärna mina verser skrikas ut av brandvakten».* Han talar om plastik och åtbördsspel: »Såga inte heller luften för mycket med händerna, så här; utan låt allt gå fint och varsamt till». Det är den ädla måttan han predikar: »Var icke för tam heller, utan låt er egen sunda urskillning vara er lärare». Och så kommer själva grundvalen för skådespelarens konst: »Lämpa åtbörden efter orden och orden efter åtbörden med synnerlig hänsyn till att ni ej överskrider naturens blygsamma lagom. Ty all överdrift strider emot skådespelandets ändamål som från början varit och ännu är.att hålla fram liksom en spegel för naturen, att visa dygden dess egna anletsdrag, lasten dess egen avbild och det nu levande släktet, som är samtidens kropp, ett troget avtryck av dess gestalt. Blir nu detta antingen för överdrivet eller för platt framställt, så kan det, ehuruväl det väcker löje hos i eke-kännaren, icke annat än väcka ledsnad hos en man med omdöme; och denne endes tadel bör i era ögon gälla mer än ett fullt hus av de andra.»

* Stycket är felaktigt återgivet av Hagberg: mouth innebär inte tugga utan predika, orera skrålande och överpatetiskt. Och use all gently är illa översatt med: låt allt gå hyggligt (!) till.Det är ett ideal som ges. Skådespelarekonstens värdighet har aldrig framställts med större finhet än i dessa ord. Ingen annan konst löper så stora risker på grund av närheten till och det omedelbara beroendet av en okritisk publik. Att här hålla idealet rent är en stor sak.

Det är tämligen antagligt att Globe-teatern och Blackfriars under Richard Burbages och Shakespeares tid bjöd på mera dämpat samspel och finare deklamation än de andra teatrarna. Men det vore för mycket att tro att Shakespeare uppträdde som oresonlig teaterreformator. Detta att han stannar vid »naturen» då det gäller en konst som skulle uttrycka hans egen brinnande och väldiga ingivelse

— det tyder på att han inte krävde det omöjliga av teatern — som många av hans senare kolleger

— utan lät udda vara jämnt. Han var en praktisk man som godtog de villkor han fann förhanden.

Vi höra sålunda i Hamlets tal till skådespelarna liksom ett eko av det omåttliga jubel som mötte clownen från sjömännen, hantverkarna och det lösa folket nere i »gropen». Shakespeare läste lagen för de självsvåldiga gycklarna, när de foro för ogenerat fram med texterna eller drogo till sina upptåg all uppmärksamhet; men han utestängde dem varken från sin teater eller sin dramatik; han använde dem, skulle man kunna säga, som en stor

musiker använder i sig själva missljudande instrument i sin orkester.

Shakespeares behandling av clownen undergår för resten en lika betydande förvandling under hans bana som hans dramatiska konst i allmänhet. I de första komedierna Förväxlingar (Hagbergs Förvillelser) och Herrarna från Verona möter oss den fristående cirkustypen som får långa monologer på sin lott där han kan utveckla all sin stiliseradehumor. Lans i Herrarna från Verona är en typisk företeelse. Han släpar med sig sin hund på samma sätt som nutidens Ajust eller Pelle Jöns introducerar ett litet husdjur, en pudel eller en dresserad gris. Han söker i en scen dramatiskt återge sorgen i hemmet över hans avfärd: det är ett fullkomligt cirkus- eller varieté-nummer, som vi kunde se upprepat när som helst på arenan av någon publikens favorit. Han vitsar med kamraten Flink på samma meningslösa och egentligen onaturliga sätt som alla världens cirkusclowner. Man tycker sig höra den gnällande och skällande yrkestonen i de ideliga upprepningarna.

Längre fram blir det en mera dramatisk färg över clownen. Han föres in i handlingen, blir en del av dramats ekonomi, lever och rör sig i samma form som de andra personerna och får inte tillfälle till så stora fristående cirkusnummer. Clownen blir antingen en naturlig narr, ett fån som är lustigt genom sin dumhet och oskuld i en finurlig omgivning, eller också en yrkesnarr som i sina vilda skämt kan kasta små irrande blixtljus in över den mörka handlingen.

Men helt har Shakespeare knappast lyckats binda fast clownen i samspelet. Man har fäst sig vid att några av de infall som levereras vid aktsluten av narren i Kung Lear äro riktade ut till publiken och tyckas alldeles värdelösa för handlingen. Antingen är detta fria improvisationer, ett privat vitsmakeri av clownen och här av misstag slunkit med i texten; eller också är det en av författaren-regissören föraktfullt utkastad allmosa till clownen, som då han var ensam på scenen inte kunde göra något verkligt ont åt handlingen eller stämningen med sitt prat utanför rollen. Det senare förefaller antagligast. Erfarenheten hade väl lärt Shakespearedet hopplösa i att huta åt en kvick och omtyckt clown med förbudet: Inga tillägg få göras! Det var mera praktiskt att ge honom anvisning på de ställen där hans skämtlynne fritt kunde få göra sina egna kaprioler.

På samma sätt framträder författarens praktiska teatérblick i clownens roll i Trettondagsafton. Man kan inte betvivla att han hade en bestämd skådespelare i tankarna då han skrev rollen: en person som uppenbarligen haft en märklig förmåga att förställa sin röst, kanske rent av varit buktalare, eftersom han lurar den fångne Malvolio genom att själv osedd föredraga en dialog mellan två olika röster. Samme clown sköter om alla de musikaliska mellanspel som äro rikt inströdda i stycket.

En tillfällighet har visat att Shakespeare »tod ganska väl anskriven hos sina komiska kolleger. En satirisk studentkomedi The Return from Parnassus (spelad 1602 i Cambridge) återger ett diktat samtal mellan Richard Burbage och komikern Will Kemp och några studenter som söka anställning som skådespelare. Därvid hånar Kemp universitetsfolket som inte kan göra bra pjäser och tillägger: »Nej, där slår dem alla vår egen kamrat Shakespeare — ja, och Ben Jonson med». Denne Will Kemp har bevisligen spelat Dogberry (Surkart) i Mycket väsen för ingenting.

I ett annat avseende har Shakespeare tagit sig an den populära nationella smaken och sökt göra det bästa möjliga av den: jag menar idrottsfolkets urgamla förkärlek för slagsmål, stridsscener, tumult, dueller, brottningar. För oss ha dessa upptåg blivit en del av Shakespeares egen diktarpersonlighet, men det är lika troligt att han tog med dem som praktisk teaterman, utan något personligt intresse för just dessa uppträden. Han gav i allafall sportlidelserna mer än nog då han gjorde duellerna i Hamlet och Romeo och Julia till vändpunkter i dramat, i dubbel måtto spännande. Han kunde bland annat vara säker på att dessa scener skulle spelas särskilt väl: hans publik var kinkigare på sådant än vår moderna; och de som spelade dessa roller fingo klara fäktningen som drivna specialister. Om vi tänka oss att fäktningen i Hamlet nu skulle anordnas och genomföras med en sådan teknisk styrka att medlemmar av fäktklubbarna i Stockholm skulle gå kväll efter kväll att studera dessa fristående uppvisningar, så ha vi en god bild av Shakespeare-tidens förhållanden.

Litet svårare är det att förstå hur Shakespeare ställt sig till dem som spelade kvinnorollerna. Det var aldrig kvinnor utan unga gossar. Man skulle nästan vilja tro att han haft ett alldeles obegränsat förtroende till deras

förmåga. Visserligen är hans kvinnogalleri fullt av präktiga hurtiga typer som stå gossarna nära; men där äro också de ljuvaste bland de ljuva: Desdemona, Ophelia och Cordelia. Någon omläggning av dem har han inte känt sig nödgad till. Och om en helt ung och i det yttre lämpad gosse kunde spela de unga flickorna, hur gick det med de mogna kvinnornas, de utbrända koketternas, de ädla matronornas roller: Imogens, Kleopatras, Virginias? Nog är det också besynnerligt att han, så som förhållandena voro, ofta envisas att kläda ut sina hjältinnor i mansdräkt. Det var svårt nog för en pojke eller ung man att ge full illusion som ung kvinna; men hart när omöjligt för honom, synes det, att inge föreställningen om en kvinna som klätt ut sig till pojke. Men en modern publik står ju ännu ut med motsatsen som är om möjligt än mera grotesk: operettsångerskorna scm skola te sig naturtrogna som stark erotiskavildbasare till unga män. Shakespeare-kritiken är ganska oenig i denna punkt. De flesta anse väl att kvinnorollerna aldrig blevo väl spelade. En och annan, som den möderne poeten John Masefield, förfäktar en motsatt mening: »Nästan alla pojkar kunna spela teater utomordentligt väl. Mycket få kvinnor och män kunna det». Det antages att männen i kvinnoroller buro masker; men därmed voro naturligtvis inte alla svårigheter övervunna.

Hur var Shakespeare själv som skådespelare? Det är en fråga som inte så lätt besvaras. Man vet helt litet. En tidens sagesman,' förläggaren Chettle skrev 1592 i början av Shakespeares teaterbana att han var »utmärkt i det yrke han utövade», och en gammal teatertradition under 1600-talet ville veta att »han agerade väl». Men rollerna säga icke mycket. Man vet att han spelat en figur i Ben Jonsons tidigaste komedi Every man in his Humour och i samma mans romerska tragedi Se-janus. Andra mera osäkra traditioner ange att han spelat den gamle Adam i Som Ni behagar och Vålnaden i Hamlet. Dessa antydningar synas rikta sig därhän att hans styrka mera var den fina karak-täristiken eller deklamationen i underordnade partier än den storslagna framställningen av bärande roller. Hade han spelat roller som Othello, Jago, Macbeth, Hamlet, Lear, skulle vi säkert fått reda på det. Antagligen var han icke någon stor skådespelare som Burbage, den första Hamlet, vilken säges ha sörjts djupare vid sin död av engelska folket än själva den stora drottningen. Han måste i alla fall varit så upptagen av diktandet, teateromsorgerna, inövningen av sina dramer och intresset för sina egna affärer att bra litet kunde falla på tolkningen av roller.Dramat och dramatikern

i.

Det är svårt, ja i det närmaste omöjligt att urskilja Shakespeares mått och egenart som dramatiker, om man icke först ser honom avteckna sig mot bakgrunden av några föregångare och samtida. Dramatikens snabba uppblomstring under några få årtionden strax före hans eget framträdande är ett häpnadsväckande faktum: där det nyss icke fanns annat än några få otympliga försök av personer, som varken voro poetiskt eller dramatiskt begåvade, där myllrade det nu av dramatiska verk, tragiska och komiska och lyriska — för att tala vanvördigt med Polonius i Hamlet: »tragedi, komedi, historia, pastoral, pastoralkomedi, historiko-pastoral, tragiko-historia, tragiko- komiko- historikopastoral».

Några få data skola ge en föreställning om förvandlingen. År 1561 spelades för drottningen dramat Gorboduc, skrivet av två lärda män Thomas Norton och Thomas Sackville. Det var en tam efterbildning av Seneca, den senromerska författaren, Neros lärare, som använde den gammalgrekiska tragikens ämnen till moraliserande utgjutelser. Vad vi kalla handling eller dramatisk karaktäristik intresserade varken Seneca eller hans italienska och engelska efterbildare. De sköto undan i bakgrunden allt vad som hände — fabeln, historien — och läto personerna utbreda sig högtidligt om nyttan av en stark regering och olyckan med mänskliga passioner och lidelser som vände upp och ned påordning och anständighet i livet, det hela smått insockrat med vördsamma komplimanger till suveränen. Det tog bara ytterligare trettio år av Elisabeths regering för att förvandla denna beskedlighet till en dramatisk litteratur, full av den våldsammaste handling och den rikaste omväxling i yttre och inre stil: tragedier med ämnen från samtid och forntid, ur engelsk och utländsk litteratur och historia.

Gorboducs författare gjorde emellertid en nyttig och märklig förbättring, då de införde blankversen som dramatisk diktion. De uppfunno den icke; men denna fria och växlande versrytm är som skapad till dramatiskt uttryck för engelskt språk vars rikedom på ord och i synnerhet rikedom på enstaviga ord'liksom av sig själv faller

in i jambisk rytm. Här är som prov några rader av Gorboducs blankvers:

Oh, noble prince, how oft have I beheld

Thee mounted on thy fierce and trampling steed,

Shining in armour bright before the tilt,

And with thy mistress' gleeve tied on thy helm,

And charge thy staff, to please thy lady's eye,

That bowed the headpiece of thy friendly foe!

Det är ännu icke poetisk kraft och uttrycksfullhet, versen rör sig också med en viss stelhet och enformighet och blir till ramsa. Men ett av de förnämsta villkoren för det Shakespeareska dramats färg är därmed skapat.

Närma vi oss det märkliga 1590-talet då det moderna dramat blir till, finna vi strax ett stycke som är kanske mera släkt med< nutida vardagstragedier av melodramatisk art än Shakespeares. Detta stycke är av okänd författare och bär titeln Arden of Feversham; det kan med lätthet studeraspå svenska i den förträffliga tolkning som utförts av Tor Hedberg och som jämte två andra prov på elisabethansk dramatik föreligger i den av H. Schiick utgivna samlingen Världslitteraturen (i urval och översättning). Dess ämne är en brottshistoria med, förmodligen, rötter i verkliga händelser. En gift dam mrs Anne Arden låter sin älskare genom lejda banditer mörda mannen — det är alltsammans. Dramat är egentligen en utdragen serie mordförsök som av olika omständigheter slå slint, till dess det äntligen lyckas. Personerna äro antingen motbjudande bovaktiga eller föraktliga och ge därmed en viss likhet med Zolas vedervärdiga morddrama »Therése Raquin». Skildringen har förtjänster av grov realism, och scener och dialog äro tillskurna av en ganska säker hand. Men icke en gnista av Shakespeares eld, icke hans förmåga att göra även skurkar och brottslingar mänskliga eller demoniskt tilldragande, icke heller ett tema som handlingen och personerna belysa från olika synpunkter. När vi i tankarna snudda vid ett Shakespeariskt drama, så se vi för oss en stor person och ett stort tema: Kung Lear och- Otacksamheten, Romeo och Julia och Kärleken, den första och hetaste, Othello och Svartsjukan, Macbeth och Ärelystnaden, Hamlet och Handlingen. Ett livsproblem har tagit mandom och står för oss som en levande gestalt — det är en av Shakespeares stora sidor. Och något motstycke till detta står icke att finna hos hans samtida, icke ens de mest berömda. Om vi taga upp Ben Jonsons Volpone, så märka vi en författare som är förfaren i samtida dramatik och teater och som kan göra effektfulla scener, effektfulla och tacksamma för uppförande. Men dramat saknar mening. Huvudpersonen är inbegreppet av girighet, men uppträder alldeles orimligt,man tror icke ett ögonblick på vad som sker, det hela mynnar ut i fantastiskt sprattel av marionettfigurer. I Shakespeares tidigaste komedier kan man finna en viss släktskap med detta tomma virtuosen; men han överger det snart.

Sålunda är det icke blott naturligt utan nödvändigt att Shakespeares närmaste samtida och föregångare äro döda och att han ensam lever. De försök som gjorts att blåsa nytt liv i dessa dramaskrivande herrar — en Ben Jonson, en Ford, en Massinger — äro alldeles förfelade. De tillhöra sin tid och litteraturhistorien: stoft.

Med ett enda undantag: Charles Marlowe. En ung vild student, död vid ett kafégräl 1593 efter endast sex år av feberaktigt arbete, han är den väldiga portalfiguren till hela den moderna dramatiken — Acke Shakespeare. Han är en teaterns Johannes, en våldsam personlighet som riktar blicken framåt och gör slut på de sista resterna av medeltidens oreda -och pedanteri. Vad han uträttat är stort men kan ändå anges i några få ord: han har gjort dramatiken till konst. Han fann före sig dramer av de arter som här ovan skisserats, lärda och blodlösa samtal och grovt folkliga blodshistorier, nödtorftigt dramatiserade. Han lämnade i arv till Shakespeare en dramatisk form av ett majestät i resningen och en poetisk detalj ering som voro svåra att överträffa. Man skulle kunna ange de två förnämsta dramerna Tamburlaine the Great och Doctor Faustus som dramer om övermänniskan: överallt i dem rör sig en lidelse över all måtta, en feberaktig åtrå att vidga tidens och rummets och personlighetens gränser till det yttersta. Man ser ofta citerade dessa rader ur Tamburlaine som äro på en gång ett motto över dramat och en själv-karaktäristik av författaren:Our souls whose faculties can comprehend

The wondrous architecture of the world

And measure every wandering planet's course,

Still climbing after knowledge infinite

And always moving as the. restless spheres,

Will us to wear ourselves and never rest

Until we reach the ripest fruit of all —

That perfect bliss and sole felicity:

The sweet fruition of an earthly crown.

Man talar i våra dagar om världskriget, men Marlowe fantiserade redan om ett krig där den fruktansvärde krigshjälten går fram över folk och länder och berusar sig med namn på orter och trakter från Östan och Västan. Det slår en modern läsare kanske starkast hur Marlowe använder geografien som en poetisk-dramatisk effekt. Varje sida är strödd med namn. Jag tar på måfå:

King Sigismund hath brought from Christendom More than his camp of stout Hungarians — Sclavonians, Almains, Rutters, Muffs and Danes. — We have revolted Grecians, Albanese, Sicilians, Jews, Arabians, Turks and Moors, Natalians, Sorians. black Egyptians, Illyrians, Thracians and Bithynians etc.

Vad som skiljer Marlowe från Shakespeare är — utom denna geografiska lidelse! — den majestätiska retoriken som- rullar fram med en oförliknelig jämnhet. Shakespeare söker i sina unga år närma sig den — till exempel i Richard III — men han blir alltid rörligare och eldigare och griper efter mera normala känslouttryck. Han är med ett ord mera mänsklig än Marlowe som med rätta jämförts med Michelangelo i sitt gigantiska patos. Man har undrat över psykologien i Tamburlaine, Doctor Faustus och The Jew of Malta. Men där finns ingen psykologi. Där finns den nya poesien i ett världspanorama.II.

Det har vid flera tillfällen i det föregående anmärkts att Shakespeare nästan aldrig själv uppfann handlingen för sina dramer utan lånade stoffet var han kunde komma över det. Han läste mycket och läste böcker och skrifter av de mest olika slag. Han studerade gamla krönikor för sina krönikespel ur engelsk historia, särskilt den förträffliga som har Ralph Holinshed till författare. Men han nyttjade lika flitigt romaner och berättelser av italienska författare, de flesta i fransk eller engelsk översättning, den gamla greken Plutarkus' biografier över antikens berömda män och slutligen berättelser och skådespel av samtida engelsmän. Han gjorde sig inga skrupler över lån som ibland voro rena avskrifter, nödtorftigt satta till blankvers. Hans romerska dramer Julius Caesar, Antonius och Kleopatra och Coriolanus följa mycket nära Plutarkus' framställning i en samtida god översättning; och man får det intrycket att han var djupt intagen i denna bok, som ju är en av världslitteraturens klenoder och som varit furstars, statsmäns och skalders läsning genom århundraden. Slutet gott, allting gott och Cymbeline vila på stoff som finnes hos Boccaccio; Romeo och Julia, Mycket väsen och Trettondagsafton äro sammansatta av material från en annan italienare Bandello; Othello och Lika för lika kunna spåras till italienaren Geraldi Cinthio som levde på hans egen tid. I Kung Johan, Henrik IV, Henrik V, Richard III, Så tuktas en argbigga, Kung Lear och Hamlet har han oförskräckt använt sig av ämnen som hans kolleger redan hade gjort bekanta.

Men alla dessa fabler som han tagit från annat håll har han förvandlat, ofta till oigenkännlighet;och vad han lagt till är i regeln det värdefullaste. Särskilt vill det synas som om han farit fram mest ogenerat med de berättelser han fann på sin väg: Han tar bort något av det blodiga och vilda och livar å andra sidan upp den dekorativa och sömniga romantiken med realistiska insatser. Han studerar som nämnt mycket noga Holinshed och Plutarkus; men en sådan skapelse som lady Macbeth är helt och hållet hans eget verk — vad som står hos Holinshed är den färglösa anmärkningen att »hans hustru pressade honom (Macbeth) till dådet, då hon brann av åtrå att bli drottnmg». En gestalt som Falstaff är Shakespeares egen uppfinning allt igenom. Legenden om Kung Lear slutar lyckligt! Så kan man fortsätta att notera om vartannat drama. Detta visar, som Raleigh säger, att Shakespeare var en snabb och genialisk läsare, en av dem som genast finna vad de behöva i böckernas värld och utnyttja det på

rätta sättet. Han har därigenom själv blivit en hel litteratur, sammanträngande inom sina 37 dramer en stor tidsålders erfarenheter och intryck. Och samtidigt är han den starkaste personligheten som ger alla betydelsefulla uttryck sin egen oefterhärmliga prägel.

Men detta bidrar att skapa den egendomliga atmosfär som fyller Shakespeares verk. Man skall icke studera hans värld med grubbel och hårda mödor, ty denna värld är i sin helhet ingen bild av livet— man får taga den som den är eller icke alls taga den. Det är snarare en trollkarls lek med livet, men denna lek mynnar rätt som det är, ibland när man minst anar det, ut i fruktansvärda förvecklingar, som äro större än naturen och djupare än livet. Man får i fråga om Shakespeare röra sig med försiktigare karaktäristiker och uppdelningar än i fråga om andra dramatiker. I den första uppla-gan av hans dramer — Folion — är en uppdelning gjord i tre arter: Comedy, History, Tragedy. I svenska upplagor är detta efterbildat med termerna Lustspel, Krönikespel, Sorgespel. Men denna uppdelning är missledande. Cymbeline står bland tragedierna, medan Lika för lika, i grunden byggd på en mera tragisk stämning, kastats in bland kornedierna. Richard II räknas bland krönikespelen, men Julius Caesar är en tragedi o. s. v. Saken är den att Shakespeares komedi i dess mognade form äi tvillingbror med tragedien. Man skulle snarare kunna ordna verken efter en graderad skala, som visar hur komedien glider över i tragisk skugga eller hur tragedien arbetar sig upp i ett artificiellt ljus. Den verkliga skillnaden mellan de olika verken ligger i diktarens egen stämning som ibland mycket nyckfullt låter handlingen springa åt, endera hållet.

Det är lättast att säga att denna dramatik till stor del är byggd på vad vi numera kalla romantik: en stämning som icke räknar med vardagliga och naturliga förlopp. I Shakespeares dramer se vi förälskade unga flickor draga på sig manlig dräkt för att följa sina grymma eller trolösa älskare; vi se bröder och systrar som äro så lika varandra att de ofelbart bli tagna för varandra; vi se prinsar agera herdar och adelsmän fara omkring i skogarna i sällskap med rövare och löst folk; vi se regerande furstar förklädda vandra omkring bland sina undersåtar för att lyssna till deras meningar och uttalanden; vi se lantflickor bli grevinnor och drottningar eller framträda med anspråk på att vara av kungligt blod. Otroliga äventyr upplevas, sällsamma vad och överenskommelser ingås, drömmar och magiska konster spela in i handlingen, jordens och himmelens andar blanda sig i spelet. Detär sagans väsen och i mångt och mycket sagans teknik.

Men det vore falskt att säga att detta är Shake-speares hela värld. Han har också en annan. Han för oss in i verkligheten där vi höra levande människors röster och bli vittne till de mest vardagliga scener. Särskilt är hans mellanperiod rik på porträtt och berättelser, ingivna av en praktisk och livfull, ofta humoristisk anda. När vi höra Falstaff domdera på värdshuset med sina höga och låga kumpaner, när vi höra mrs Quickly skildra samme Falstaffs död i ordalag så underbart träffande att man ser för sig den tjocke riddaren där han ligger vassnäst och grå och plockar på lakanet och muttrar om gröna ängar, när vi höra Hotspur skämta med sin Kate kärvt och ändå ömt och nästan kunna följa varje hans minsta åtbörd och växlingarna i hans tonfall, när vi höra kung Henrik V i hjärtligt samspråk med sitt folk — då tycka vi att detta är nog för en stor dramatisk diktare och att denna diktare är den rätte Shakespeare. Men det är ännu icke den rätte. Ty bakom honom reser sig en mäktigare gestalt, han som gjort Macbeth, Hamlet, Kung Lear, Othello, Kleopatra till symboler, symboler av mänsklig storhet och mänsklig genialitet och mänskligt lidande. I dessas översvämmande själsliv är det icke en klarsynt realism som tar sig uttryck, det är en fantasi som går långt utanför den skarpa iakttagelsens råmärken. Man omskriver icke sådant med att prisa Shakespeare som psykolog. Han har helt visst en underbart omfattande vetskap om vad som rör sig i människohjärtat; men han fullföljer den icke med den torra följdriktighet och jordbundenhet som höra den rätte psykologen till. Hamlet är en stor dikt om den geniale mannens tragik i en lågsinnad ora-givning — det är icke ett porträtt av en bestämd människa. Hamlet innehåller för mycket för att vara god psykologi. Lear reser sig till fabulösa mått; hans historia är orimlig från början till slut. Lidelsen hos Othello och Kleopatra och Timon är icke lidelsen hos en svartsjuk man, en utbränd kokött, en argsint misantrop: det är en flamma som tyckes mera i släkt med kosmiska företeelser än med normala mänskliga känslor.

Därför duger det heller icke att söka lösningen av moraliska problem i Shakespeares värld. Han skiftar icke ut belöning och straff efter lättfattliga formler. Han säger icke ens alltid att karaktären är människans öde, om han än emellanåt tyckes luta åt en sådan mening. Vad som sker i djup och inre mening är så sammanvävt av stort och

smått, av naturliga förlopp och hemlighetsfulla påverkningar att man snarare kunde tala om en moralisk mystik som kärnan i Shakespeares dikt. Det goda är utan tvivel starkare i Shakespeares värld än det onda, säger Croce, men icke därför att det övervinner och undertrycker sin motsats utan helt enkelt emedan det är ljus i kontrast till mörker, emedan det är det goda. Positiva och negativa element flätas i varandra eller glida in i varandra utan att förenas i en högre harmoni. Himlen blir ren och klar efter den förödande orkanen, hederliga män stiga upp på de troner från vilka de onda störtats, segrarna beklaga eller lovprisa de fallna och besegrade. Men det mörka intrycket av förrådd tro, av förtrampad godhet, av ädla hjärtan som brustit, det stannar kvar. Den Gud som skulle sända sitt fridsbudskap in i hjärtana anropas, hans närvaro kan dunkelt kännas, men han träder aldrig fram i synbar måtto.III.

I det föregående har det snuddats vid frågan om Shakespeares dramatiska teknik några gånger. Här må endast fogas några iakttagelser till dessa tidigare. Det är, som alla sidor av Shakespeare, ett invecklat ämne. Man kan icke heller komma till några få klara principer. Det är antagligt att Shakespeare icke hade någon teori om dramatisk teknik; det har nog varit styrkan Hos honom gentemot folk av enklare kaliber, Ben Jonson till exempel. Men han hade i sin mognads tid en teknisk praktik som på det hela passade honom. Icke fullt; ty det är sannolikt att man fick hjälpa sig på teatern ofta nog med den barbariska metoden att stryka och draga ihop och stuva om. Det är en lös komposition, ja ibland vårdslös. Shakespeare rör sig ofta med för mycket material och kastar å andra sidan ut personer och knippen av handlingstrådar utan synbar anledning; även hans metod att dubblera handlingen — till exempel i Kung Lear — kan icke sägas vara till fördel för helheten.

Men han är dock en mästare i att komponera på en gång stort och fast i sina största verk. En av svårigheterna i dramatisk komposition är den s. k. exposén, d. v. s. den korta och klara framställningen av förutsättningarna för dramats handling. Det gäller att sätta publiken in i miljön och huvudpersonernas förhållande till varandra och göra det så att den icke märker mekanismen utan sitter nyfiken och spänd på fortsättningen. I de stora tragedierna är hans metod i regeln den att börja med en kort, färgrik, laddad scen, som jag har liknat vid ouvertyren till en opera. Sedan han sålunda fått grepp om fantasien, övergår han till lugnare samtal i en lägre tonart som äro fulla avupplysande stoff. Efter gatuslagsmålet i Romeo och Julia och de oroliga masseffekterna i Julius Caesar och Coriolanus, efter vålnadens första uppenbarelse i Hamlet och häxscenen i Macbeth följa regelbundet sådana lugna utredningar där själva handlingens trådar läggas upp och knytas. I regeln hållas hjälten och hjältinnan undan från dessa första scener, men äro dock nära intresset, och plötsligt stå de framför oss. »De älskande ha mötts för första gången, men deras familjer ligga i dödlig fiendskap; hjälten synes ha nått toppen av framgång men börjar umgås med tanken att röja sin härskare ur vägen; den gamle kungen har fördelat sitt rike mellan de två falska döttrarna och har förskjutit sitt enda trofasta barn; hjälten har insett sin heliga plikt att hämnas ett brott, men är led vid livet — och vi fråga oss själva: hur skall det nu bli? Vad skall följa av detta?»

Bradley som formulerar denna korta översikt har med skarpsinne och finhet analyserat konstruktionen i de stora tragedierna. Han har kommit till resultat som tidigare undgått de flestas uppmärksamhet. Det faller ju genast i ögonen att handlingen i ett Shakespeare-drama består i en mäktig rörelse av en grupp krafter fram till en kris, varefter följer en reaktion, avslutad med en katastrof. I Julius Caesar och i Macbeth är krisen själva mordet, i Hamlet skådespelsscenen då han fått visshet, i Romeo och Julia de älskandes bröllop, i Antonius och Kleopatra Antonius' förmälning med Octavia. Efter denna kris störtar handlingen nedåt med större eller mindre snabbhet. Men denna rörelse, först uppåt, så nedåt är egendomligt sammansatt. Först och främst är den en vågrörelse där scener med olika intensitet ständigt omväxla. Spänningen når sin höjd på vissa punkter, menomedelbart efter dem inpassas scener av låg spänning eller fyllda av humor eller intim stämning, tydligen avsedda att bereda lättnad och ombyte. Bradley tolkar detta en smula mekaniskt som den nödvändiga ersättningen för den moderna teaterns mellanakter. Men det är kanske mest ett uttryck för själva pulsslaget i Shakespeares arbetsmetod, hans egen förmåga att värmas och svalna, att driva på handlingen och att falla in i stilla grubbel. Samma vågrörelse yppar sig i ett annat avseende. Handlingen rör sig som sagt fram mot en kris eller vändpunkt, efter vilken en viss avslappning i intresset kan väntas inträda. Men detta motverkas genom en sinnrik omkastning eller motstöt. Bradley erinrar om att efter mordet på Caesar följer scenen på Forum där Antonius rycker folket med sig i en

storm mot de sammansvurna; i Hamlet mötes den spännande framgång som skådespelsscenen haft av Hamlets oförmåga att taga hämnd och olyckan då han dräper Polonius; Coriolanus har knappt nått konungavärdigheten, förrän han retas till ursinne av tribunerna och drives i landsflykt; strax efter Romeos bröllop följer det uppträde som leder till Mercutios död och hjältens förvisning. På detta sätt bevaras handlingens böljerytm under de första tre akterna. Det är icke som i klassisk konst en rak obruten linje fram till katastrofen; Shakespeares konst är rikare och, även på denna punkt, mera mystisk än all annan dramatik, Euripides möjligen undantagen.

En svaghet i hans konstruktion framträder ofta i dramernas fjärde akt, där handlingen vilar och intresset slappnar. Shakespeare har lika litet som andra dramatiker lätt för att sluta ett drama med den rätta snabbheten och fulla effektiviteten. Även i det stora mästerverket Othello fördröj es katastro-fen för länge —- åtminstone för moderna nerver. Till sist följer den ofta helt korta avslutningen — i komedierna en sång. eller en. epilog, riktad till publiken, i tragedierna någon form av gravskrift över den döde hjälten, uttalad med pondus av en huvudperson som representerar den nya tiden.Titelbladet till första Hamlet-upplagan.Verken

Fö rs t lin g sv e rk en

Det är över huvud taget svårt att fastställa bestämda data om Shakespeares dramer, vare sig deras tillkomst eller uppförande. Av de 37 verken blevo endast 16 utgivna under hans livstid, och det är tvivelaktigt om utgivandet skedde med hans begivande. Teatrarna ansågo, då som nu, att ett drama i bokform hade mindre utsikter än ett opublicerat. Data för utgivandet sammanfalla icke med data för författandet. Man har i stället att hålla sig till stoffets art, vissa hänsyftningar i texten på aktuella händelser och företeelser och slutligen den metriska karaktären.

Men särskilt svårt är avgörandet i fråga om ungdomsverken. Deras data för tillkomsten och ordning inbördes äro alltjämt föremål för olika meningar; och än mera oviss är frågan om hur mycket av Shakespeare som finns i dem: en del är sannolikt reviderade, omarbetade och fullföljda stycken som andra författare givit uppränningen till. Så mycket är säkert att intet dramatiskt arbete av honom uppförts före våren 1592 och att intet utgivits i tryck före 1597. Man får hålla, sig till den tradition som uppger vissa dramer vara av Shakespeare, även om de äro rätt olika och mycket underlägsna hans mognade mästerverk. Shakespeare har rätt att vara nybörjare, som andra författare, även till kvaliteten.

Det är i alla fall märkligt att de omtvistade förstlingsverken fördela sig på några arter som fullföljas av den store mästaren, sedan han fått fotfästepå scenen. Dessa arter äro fantasikomedien (erotisk och spirituell), farser, det historiska krönikespelet, den blodiga tragedien med stoff ur romersk historia eller legend. Han går icke ens i detta stadium utom ramen för sin verksamhet, han vet genast vad som intresserar honom.

KÄRT BESVÄR FÖRGÄVES eller Förspilld kärleksmöda (Hallströms version).

Författat före 1592. Utgivet efter revision 1598.

Källan. Det antages att Shakespeare uppfunnit den mycket tunna intrigen. Namnen på några personer äro tagna från levande personer, och handlingen innehåller aktuella hänsyftningar.

Fabeln. Kungen av Navarra och hans tre hovmän, Biron, Dumaine och Longaville ha svurit att i tre år ägna sig åt ett liv av studier och bl. a. avhålla sig från allt umgänge med kvinnor. Handlingen innehåller hur de nödgas att bryta detta löfte, i det de få besök av prinsessan av Frankrike; kungen förälskar sig i prinsessan och hans tre hovmän i hennes tre hovdamer. Herrarna som tänkt besöka sina älskade förklädda bli överlistade av dem, och varje förklädd älskare skänker sin trohetsed åt orätt -dam. Upplösningen ges genom underrättelsen om prinsessans faders död, varigenom de älskande få vänta i ett år.

TVÅ UNGHERRAR FRÅN VERON A eller De två herrarna från Verona (Hallströms version).

Författat före 1592. Utgivet i Folion 1623.

Källan. En spansk berättelse »La Diana Enamorada» av Jorge de Montemayor ger historien om en kvinna som följer sin käresta, förklädd till page. Ett skådespel med denna handling har uppförts i England 1584; det har gått

förlorat.

Fabeln. Valentine och Proteus, de två herrarna, äro vänner. Proteus och Julia älska varandra. Valentine reser bort, och Proteus sändes av sin far efter honom; Julia följer honom i hemlighet, förklädd till page. Då herrarna träffas i Milano, är Valentine förälskad i hertigens dotter Silvia och Proteus blir också förälskad och trolös mot sin vän. Han förråder Valentines plan att en-levera Silvia; Valentine förvisas och sluter sig till ett rövarband; Proteus friar till Silvia men får avslag. Julia,förklädd till page sändes av Proteus i hans ärenden till Silvia, som emellertid flyr för att söka Valentine; hon råkar ut för rövare men räddas av Proteus som söker förföra henne. Valentine kommer i tid för att rädda henne. Upplösningen är lycklig, sedan Proteus ångrat sin dubbla trolöshet.

FÖRVILLELSER eller Förväxlingar (Hallströms version).

Författat före 1594. Utgivet i Folion 1623.

Källan. Plautus' antika komedi Menaechmi, antingen i original eller översättning, vartill kommer en detalj som härrör från en annan Plautus-komedi Amphithryo.

Fabeln är ytterligt invecklad. Den vilar på två tvillingbröders fullständiga likhet så att de ideligen tagas för varandra. Deras tjänare äro också tvillingar och förvillande lika.

TITUS ANDRONICUS.

Författat ? Utgivet 1594 och uppfört samma år.' Källan. Till en del Ovidius' Methamorphoses. Fabeln. Fältherren Titus Andronicus triumferar över goterna och offrar en son till deras drottning Tamora som är fånge. __ Dramat innehåller hennes hämnd och Titus' motsvarande hämnd för de ohyggliga dåd som Tamora tillsammans med sin älskare moren Aron planlagt och utfört. Ungefär hälften av dramats personer avlivas, mördas och stympas under handlingens gång.

HENRIK VI, trilogi av tre dramer.

Författade 1589—1592. Uppförda 1591 och 1592. Utgivna, den andra delen 1593, tredje delen 1595, första delen i Folion 1623.

Källor. Holinsheds och Halls krönikor.

Fabeln ger en väldig tablåserie från hela Henrik VI :s oroliga regering. Första delen spelas under hans minderårighet och har den engelska hjälten Talbot och Jungfrun av Orleans (som framställes som häxa) till huvudpersoner. Striderna mellan Röda och Vita Rosens partier komma allt mera i förgrunden, därtill sluter sig proletären Jack Cades uppror. I tredje delen skildras Henriks sista tid då han ömsevis avsattes och återinsättes, till dess Edward IV definitivt tar hans tron.KUNG JOHAN.

Författat ? Utgivet i Folion 1623.

Källan. Ett äldre stycke av okänd författare som trycktes 1591. För övrigt Holinsheds och Halls krönikor.

Fabeln. Kung Johan, som tagit Englands krona, kommer i .strid med franska kungen, som stöder den unge Arthurs — hans brorsons — krav. Emellertid förlikas kungarna, Arthur skall mördas på kung Johans anstiftan, men räddas av den utsedda mördaren; han dör strax efter av olyckshändelse. Underrättelsen om hans död orsakar uppror, då engelsmännen taga för givet att han mördats. Samtidigt landstiga fransmännen, framdrivna av Påven och hans delegat; kung Johan ger till att börja rned efter, men lyckas .hålla fransmännen stången, till dess han dör av förgift, givet av en munk.

Det är en brokig samling i vilken nog ingår, som redan antytts, en god del främmande stoff. Men även det som är av Shakespeare röjer osjälvständighet och beroende av föregångare. För komedien Kärt besvär förgäves har han tagit starka intryck av en samtida modeskribent John Lyly som både med sina komedier och sin roman Euphues skapade en stil av fyndiga men snirklade och tillgjorda vändningar, en hovstil så att säga. I krönikespelen och i Titus Andronicus har han fullföljt riktlinjer, givna av Marlowe och sökt efterbilda hans högstämda retorik och våldsamma personlighet. Men även i dessa tidiga verk är det en dramatiker av Guds nåde som rör sig. Det är icke

sant, som man sagt, att det bara är Jack Cades upprorsscener som äro fullt värdiga Shakespeare: scenen i Temple Garden där de symboliska rosorna brytas, scenen i parlamentet mellan kungen och usurpatorn York, skarpsinnig och full av karaktär, den sköna monologen då Henrik som avsatt trår till friden och herdens stilla lott — en Mozart-aria som ger en vilopunkt i kaos och ställer hela dramats gång klar för oss — det är några andra ståtligapartier. De senare delarna av Henrik VI: 3 då än Henrik än Edward är kung och avsatt, höra till avgjorda svagheter och verka operettakfiga. Men det hela är bräddat med dramatiskt liv. Här återges som prov Henriks nämnda monolog (i Hallströms version):

O, Gud, det vore sällhet, tycks det mig

Att vara fattig herde, intet mer,

Att sitta på en höjd, som jag gör nu,

Och rista mig ett solur, punkt vid punkt,

Och kunna se minuters lopp på det:

Hur många av dem göra timman full,

Hur många timmar mäta ut en dag,

Hur många dagar sluta av ett år,

Hur många år det går på mänskans liv.

När man vet det, kan tiden delas upp:

Så många timmar får jag valla hjord,

Så många timmar får jag vila ut,

Så många timmar åt betraktelser,

Så många timmar får jag roa mig;

Så många da'r gå tackorna med lamm,

Så många veckor till, så föda de,

Så många månar, innan ullen klipps.

Minuter, timmar, dagar, veckor, månar,

Och år, så gångna som de skapats till,

De bragte vita hår till gravens ro.

O, vilket liv! Hur ljuvligt och hur skönt!

Är icke hagtornsskuggan mera ljuv

För herdarna som se på fromma får,

Än den, broderad himmel på en tron

Kan ge en kung som fruktar folkets svek?

Kärt besvär förgäves är kanske inte Shakespeares debutstycke i komedi; det har för säkra och fina drag. Dess svaghet är handlingens tunnhet och utspunna kruserlighet. Alla Shakespeariska drag finnas här: den yrande kvickheten, den djupt poetiska tankfullheten, den humoristiska karaktäristiken. Uppslaget med dess kontraster mellan pedanteri och livsglädje, sund natur och artificiellgrannlåt är ett utsökt och ett evigt komediuppslag. Andliga problem ställas: vad skall man göra med sin själ — fylla den med studium, förslösa den i umgängeskonst, bränna den i lidelse, forma ut den till stil? De olika mänskliga schatteringarna av konstlad dårskap äro gjorda av en mästare; men de ha ingenting att göra i handlingen, de äro prat-makare och sändemän

för huvudpersonerna. Stycket är fullt av formexperiment, och diktionen skiftar mellan blaiikvers, rimmade sonetter och en styltad, högelegant prosa. Det innehåller mera lyriska tillskott än något annat Shakespearedrama. Den avslutande visan är en pärla (the loveliest thing ever said about England: Masefield). Här återges ett par strofer (Hallströms version):

När tusensköna och viol Och mandelblom på backens höjd Och smörblomst i sin gula kjol Ha målat ängen full av fröjd, Från varje träd mot äkta män Hörs gökens hån; så sjunger den:

Kucku! Kucku, kucku! — o fasans ljud För den som gift sig och fått brud!

När herdens flöjt ger ton så klar Och lärkan viger plöjarns verk, Och duvor munnas par om par Och flickor bleka sommarsärk, Från varje träd mot äkta män Hörs gökens hån; så sjunger den:

Kucku! Kucku, kucku! — o fasans ljud För den som gift sig och fått brud!

De två herrarna från Verona går ett stycke djupare. Det rör sig med verkliga relationer mellan människor, som icke äro helt förkonstlade, och dess problem är ett av Shakespeares käraste: den ero-tiska trolösheten och troheten, lidelsen som förblindar den goda viljan. I centrum står en patetisk flickgestalt, den första av en stor och ädel släkt. Bland det vackraste är den scen där den förklädda Julia blir vittne till hur hennes älskade ger en serenad för hennes rival.

Hennes värd som fört henne till stället säger, när sången förklingat:

— Vad nu! Ni är ju sorgsnare än förr. Hur är det? Tyckte ni ej om musiken?

Julia: Jo, men jag tyckte ej om musikern.

Värden: Varför det, vackre junker?

Julia: Han spelar falskt, min far.

Värden: Vad? Med ostämda strängar?

Julia: Icke det; men ändå så falskt att det pinar mig in i hjärtesträngarna.

Värden: Ni har ett snabbt öra.

Julia: Ja, jag önskar jag vore döv; det gör mitt hjärta trögt och tungt.

Värden: Jag märker att ni inte njuter av musik.

Julia: Icke det ringaste — när den skorrar så.

Värden: Hör, så vacker växling i musiken.

Julia: Ja, den växlingen är det svåra.

Värden: Ni vill att man skall spela en sak blott.

Julia: Jag vill att en skall spela en sak blott.

Förväxlingar — en riktigare titel än den Hagbergska Förvillelser som söker något filosofiskt och etiskt bakom den ytliga farsen — är märkligt genom sin skickliga konstruktion. Denna handling, byggd på ideliga snabba förväxlingar mellan personer som åskådaren knappt kan hålla i sär, är i själva verket för snabbt och skickligt gjord. Men stycket står på en lägre nivå än de flesta Shakespeare-dramer även från detta tidiga stadium. Det är harmlöst, som man säger. Det är det enda drama av Shakespeare utan en djup idé, säger Masefield. Men där finns en vacker och äkta detalj : Adrianas passionerade förebråelse till maken(eller den hon antar vara maken) för att han söker en annan kvinna (akt. II: 2). Det är både sunt förnuft, nobless och poesi i detta utbrott:

Hur skulle det ej sårat dig till blods,

Ifall du hört om mig som tygellös,

Och att den kropp som helgades åt dig,

Nu hade smittats ned av usel lusta.

Du skulle spotta på mig, sparka mig

Och kasta mig i synen makans namn

Och slita från min panna skökans hud

Och hugga från min. hand din vigselring

Och krossa den med evig skilj oed.

Jag vet, du kan det, gör det alltså genast,

Ty redan bär jag trolöshetens fläck,

Och lustans brott är blandat med mitt blod.

Om du är ett med mig och du är falsk,

Så når mig också giftet i ditt kött

Och jag blir sköka, smittad utav dig.

(Hallström.)

Titus Andronicus är så fullt av obeskrivliga gräsligheter att den engelska kritiken med vämjelse vänt sig ifrån detta drama och sökt någon möjlighet att frånkänna Shakespeare det. Men det är en mycket svag möjlighet. Han är beroende av Marlowe och en sämre Marlowe — Kyd — men ingenting hindrar att han själv skrivit det. Dess svaghet är det i alla avseenden överlastade: det är en rad huvudpersoner som tränga sig fram var och en med sitt motiv. Men handlingens gång är säker och här en viss Marlowesk vågrörelse i sitt liämndetema som går från Tamora till Andronicus och från Andronicus tillbaka till Tamora.

Kung Johan är icke så överlastat med gräsligheter som Titus Andronicus men synes mig lika litet mänskligt och enkelt gripande. En enformig åsk-stämning också här och en huvudperson — termen »hjälte» är föga tillämplig på Kung Johan! —T utanfängslande drag. Den ofta beundrade scenen då Hubert skall blända den unge prinsen Arthur är med orätt beundrad. Den tirad varmed prinsen beveker sin mördare är full av retoriska grannlåter:

Så gör man blott i denna järnets ålder! Men järnet själv, fast det är glödgat rött, I mina ögon skulle dricka tårar Och släcka ut sin vredes grymma lågor Uti min oskulds källa etc.

Elden dött av sorg att så missbrukas — Ett himlens andedrag har blåst det ut Och strött uppå dess huvud ångerns aska.

Men ett mästerdrag är den fina ironi som ställt Bastarden Faulconbridge bredvid kung Johan: den naturlige råe härskaren — skapad att härska över engelsmän — mannen utan hög intelligens bredvid den beräknande intelligensen som misslyckas, därför att han saknar alla härskargåvor. Med bastarden dyker den engelske realisten fram hos Shakespeare för att med Henrik IV och Henrik V stå fullt färdig och mogen. Bastardens grova öppenhet gör en härlig verkan i detta matta drama som knappast har något klart utvecklat tema.

Till ungdomsverken hör också:

SA TUKTAS EN ARGBIGGA.

Författat ? *Utgivet* 1623.

Källan. Förspelet och den del som rör Petruchio och Katarina äro baserade på ett stycke utgivet 1594 av okänd författare. Den andra delen om Bianca härrör från Ariostos komedi I Suppositi i samtida översättning.

Fabeln. Kristoffer Slug, en fyllbult som ligger sovande utanför en krog, påträffas av en lord med jaktsällskap som låter honom läggas i säng och behandlas som en hög herre. Själva komedien spelas inför honom.

Komedien är som nämnt sammansatt av två delar. I den ena friar Petruchio till arga Katarina, gifter sig med henne och tämjer henne. I den andra uppvaktas systern Bianca av förklädda friare.Dubbelheten i stycket bidrar till det friska och rörliga liv som i alla tider gjort Så tuktas en argbigga gärna sett på scenen. Det är ett folkstycke med en burlesk handling. Shakespeare visar sig icke här synnerligen förfinad i sin uppfattning av förhållandet mellan unga makar. Petruchios humor är grov och hejdlös. Realisten Shakespeare kommer emellertid ytterligare i dagen, och man har funnit att han här, i förspelets ortnamn och personnamn, reproducerat verklighet från sin hembygd. Det har mera att betyda än det faktum att hans son Hamnet nyss dött, då han skrev Arthurscenerna i Kung Johan. Med rätta säger Masefield att denna uträkning vittnar om en underskattning av skaldens hjärta eller fantasi. Han behövde inte skjuta upp att skriva om prins Arthur, tills hans egen son dött, lika litet som Dickens måste vänta, tills han dödat en verklig liten Dorrit med förgift!

Man kan emellertid säga att farsen om argbiggan hör till de dramer som Shakespeare arbetat på med vänster hand, i en viss sorglös stämning. Humöret blir översvallande i sådana detaljer som betjänten Biondellos beskrivning på Petruchios utstyrsel och häst, när han kommer till bröllopet:

Jo, Petruchio kommer i ny hatt och gammal jacka, i ett par gamla byxor, vända tre gånger om, i ett par skodon som det förvarats ljusbitar i, det ena med spänne, det andra med snören; med ett gammalt rostigt svärd från tyghuset, med söndrigt fäste och doppskon borta och trasigt gehäng. Hästen ländbruten med gammal maläten sadel och omaka stigbyglar, dessutom besatt med rots, behäftad med himpfel, besvärad av frosk, smittad av skabb, bekajad med flussgalla, belamrad med spätt, berandad av gulsot, obotligt befiblad under öronen, vild av koller, söndergnagd av styng, svankryggig och boglam, fumlig på framfötterna; med tillknycklat betsel och huvudlag av fårläder som spänts så kort för att hindra den attsnava att det gång på gång gått av och knutits hop; sadelgjord sex gånger lappad och svansrem från en damsadel av sammet, med två bokstäver av namnet i prydliga messingsnaglar och här och där lagad med segelgarn.

(Hallström.)

De första mästerverken

EN MIDSOMMARNATTSDRÖM.

Författat 1595 (?), *utgivet* 1600.

Källan. Handlingen kan på det hela anses självständigt uppfunnen av Shakespeare. Men små antydningar har han fått från annat håll, namnen på personerna från Chaucer; huvudhandlingen liknar en novell av spanjoren Montemayor; och all den folktro och sägenrikedom som fyller stycket" har legat i luften för Stratford-bon.

Fabeln. Thesevs, hertig av Athen, skall förmälas med Hippolyta. Vävaren Botten och hans vänner skola spela en liten tragedi om Pyramus och Thisbe för det unga paret efter vigseln.

Hermia och Lysander, ett älskande par som icke får gifta sig planerar att rymma från Athen för att viga sig på annan ort. Demetrius som också älskar Hermia är föremål för Helenas kärlek. Oberon, älvornas kung, vill straffa sin kallsinniga drottning Titania och låter sin tjänsteande Puck skaffa en saft som skall göra henne dödligt förälskad i den första varelse hon får se.

Helena förföljer emellertid Demetrius in i älvornas skog. Titania, begjuten med saften, blir förälskad i Botten som förtrollats och fått ett åsnehuvud. Lysander får också av misstag saften och älskar nu Helena. Då Oberon nått sitt syfte, häver han förtrollningen och allt blir lyckligt och slutar med många giftermål. Till sist spela Botten och hans vänner »den lustiga tragedien» om Pyramus och Thisbe.

En midsommarnattsdröm är skrivet till ett bröllop, det anges redan med de första orden: »Nu nalkas, skönaste Hippolyta, vår bröllopsstund». Det avslutas med älvornas sång om tomtebolycka:

Älvor, nu tills dag blir ljus, Ströva kring i detta hus. Till var brudsäng vandra vi, Som av oss skall signad bli, Så den ätt som skapas där Alltid lyckan med sig bär. Jämt hos dessa trenne par Trofast kärlek dröje kvar; Och

naturens lyten må Aldrig barn av dessa nå.

Förbindelsen mellan kärlek och midsommarnatt är också genom folktron i England sedan gammalt befäst. Om man utförde vissa ceremonier under midsommarnatten, kunde man få se sin tillkommande make. Det var också älvornas tid då de drevo sitt spel med människor. Uttrycket midsummermadness, midsommarvanvett, står i sammanhang med denna tro på älvornas makt just vid denna tid. I de konstfullt hopslingrade motiven har skalden också funnit ett tillfälle att sammanställa diktfantasien med denna rubbning av förnuftet:

På älskande och galna sjuder hjärnan; Och i sin skapande inbillning se De mer än vad ett kallt förnuft förstår. Poeten, älskaren och dåren, alla Bestå de blott av idel fantasi. En ser av djävlar fler än helvet rymmer — Och det är dåren. Älskarn, lika vild, Ser uti tatterskan en Helena. I härligt vanvett rullar skaldens öga Och ser från sky till jord, från jord till sky; Och allt som fantasien föder fram Okända ting, förvandlar skaldens penna Dem till gestalter; och åt luftigt intet Ger han en jordisk boning och ett namn.

Så har Shakespeares öga denna gång i härligt vanvett sett från sky till jord, från jord till sky. Han har framkallat fyra olika världar: denheroiska, sammansatt av Thesevs och amazondrottningen, den antika ideala världen, företrädd av de älskande paren, den grova närvarande verkligheten som möter oss i de teatertokiga hantverkarnas skara och slutligen fantasiens värld, befolkad av älvorna. Och allt detta för att förhärliga naturen i dess mildaste och ömmaste stunder. Hembygden lever och drömmer i dessa skira scener, vävda av månstrålar och dagg på fladdrande spindelväv och fjärilsvingar. Det är ingen bitter brytning mellan den grova verkligheten och fantasiens lek, ty allting genomandas av en humoristisk humanitet. Och detta är kanske det nya och stora som Shakespeare skänkte dikten: han gav, har det sagts (Schück), en av de största landvinningarna i poesiens historia i och med den nyskapade graciösa févärlden. Men den humoristiska humaniteten som levandegör alla de fyra världarna i dramat med ett soligt och tankfullt leende — det är också något nytt och något större och rikare som poetisk vinst.

ROMEO OCH JULIA.

Författat 1594—96, utgivet (i stympad form) 1597.

Källan. Shakespeare har tagit ett stoff som var gammalt och förekom i många former, både som berättelse och drama. Sin klassiska form fick stoffet av italienaren Luigi da Porto på 1520-talet, men det blev populärt genom Bandello, vars version översattes till engelska. Den engelska bearbetningen var av Arthur Brooke från 1562.

Fabeln. De förnäma släkterna Montague och Capulet (italienskt: Montecchi och Capuletti) i Verona ligga i fejd med varandra.

Romeo som tillhör Montagues släkt, blir förälskad i Julia som är en Capulet. Hon återgäldar hans kärlek, och en munk viger dem i hemlighet. I ett gatuupplopp, som Romeo gör sitt bästa att hejda, dödas Romeos vän Mercutio av Tybalt, Julias kusin. I raseri dödar Romeo Tybalt och förvisas från Verona.

Julias föräldrar ämna gifta bort henne med greve Paris. I sin nöd vänder sig Julia till munken som ger henne en sömndryck, så att hon som skendöd begraves i familjens gravvalv. Avsikten att Romeo skall finna henne där och rädda henne motverkas av flera olyckliga omständigheter. Romeo och greve Paris mötas vid graven, Romeo dödar Paris och tar gift, då han tror Julia död. Då hon vaknar och finner sin älskare och make död, dräper hon sig med Romeos dolk.

Därmed är släktfejden slut, och Capulet och Montague försonas.

Romeo och Julia är det största kärleksdramat och den största kärleksdikten. Det hör till Shakespeares tidigare verk och är sannolikt skrivet, innan han var trettio år gammal; det finns tecken till att den första skissen skrivits på ett mycket tidigt stadium och sedan reviderats och omskrivits. Men trots sådana ojämnheter är det och förblir det ett mästerverk. En och annan läsare har kanske fäst sig vid att det är bara en dramatisering av en gammal historia. Men vilken dramatisering! Det stoff Shakespeare fann var en ledsam, illa berättad historia med dumt moraliserande anstrykning. Arthur Brooke upplyser i sitt företal läsaren att syftet är »att beskriva ett olyckligt

älskande par, trälbundet under ett skamligt begär, utan vördnad för föräldrars och vänners auktoritet och råd, fattande sina viktigaste beslut tillsammans med druckna sladdermostrar och vidskepliga munkar, kastande sig in i alla faror för att få tillfredsställa sin lusta, begagnande bikten för att främja sina. avsikter, missbrukande det lagliga äktenskapets hedervärda namn för att dölja en hemlig förbindelses vanära och till sist efter ett i allo skamligt liv ilande till en olycklig död». Det finns icke en ståndpunkt som icke det verkliga dramat vänder upp och ned på, icke ett uttryck i denna fruktansvärda harang som icke Shakespeare gjort löjligt genom sinheta och vilda poesi. Romeo och Julia blev en hymn till den första kärlekens makt, dess nedbrytande och explosiva krafter. »Denna blodets storm har aldrig blivit så skönt framställd. Den griper fatt i två unga lidelsefulla varelser, fastän de nätt och jämt sett varandra. Den driver ögonblickligen ut ur Romeos väsen en sentimental kärlek som gjort honom tunn och tungsint. Den gör i dessa hjärtan slut på barnets tillgivenhet för föräldrarna och den kanske ännu starkare känslan för familj och släkt.» (Masefield.) Denna oemotståndliga och vilda passion är inte bara en luftstreckets och folkets naturliga skapelse, den har växt i hatets och grymhetens atmosfär som en praktfull exotisk blomma, på en gång skrämmande och tjusande.

Den säkerhet och finhet varmed Shakespeare framställer sitt skiftande galleri av figurer, patetiska och groteska, lyriska och kvicka, har beundrats och understrukits av mångfaldiga uttolkare. Det är endast den erotiska öppenheten hos hans hjältinna, den fjortonåriga men snabbt mognande Julia, som väckt betänkligheter hos kyliga nordbor: det stämmer icke med en ung flickas blygsamhet att känna, tänka, tala och handla som Julia gör. Med rätta invänder Brändes att det icke är någon sentimental kärlek men inte heller enbart sinnenas uppror; denna kärlek har sin rot i instinkten, »naturbarnets ofelbara instinkt, och denna är hos henne som hos honom hela människans väsen satt i darrning av längtan och åtrå, alla dess strängar satta i svängning, så starkt att varken den unge mannen eller den unga kvinnan mera vet vad som är kropp och vad som är själ i dem». Och han tillägger sant och vältaligt: »Känn kring dem denna luft av brusande ungdom, enungdom som lever och dör i lidelse, i själsadel, i älskogskval, i förtvivlan, under en himmel med sydländskt solsken och med varma, doftande månskensnätter».

Det är svårt att citera något av en dikt där varje sida räcker en bukett av rikaste poesi. Jag skall taga ett mindre beaktat stycke, scenen då de älskande vigas, för att fästa uppmärksamheten på hur oupplösligt ledmotiven kärlek och död äro sammanflätade.

Lorenzo: Så skine himlen på vår helga akt,

att ej framtida sorg må banna oss!

Romeo: Ja, amen! Komme dock vad sorg som helst,

Den väger intet mot den glädjens skatt

En kort minut av hennes åsyn ger.

Vig du oss samman blott med helga ord,

Sen må förödarn döden göra allt;

Mig är det nog att nämna henne min.

Lorenzo: Så våldsam glädje går mot våldsamt slut

Och dör i segerns stund; som krut och eld

Förtäras av sin kyss. — En ljuvlig honung

Blir äcklig av sin sötmas överflöd

Och gör till intet lusten som den väckt.

Känn måttfull kärlek, så den tiden tål;

För snabb liksom för trög når ej sitt mål

Där kommer bruden. O, så luftig fot

Tål ej att nöta livets hårda sten.

En älskande.kan gå på spindelväv

Som fladdrar uti lekfull sommarvind

Och faller ej; — så lätt är fåvitsk lust.

Och till sist Romeos utbrott, sedan han dödat Paris vid Julias grav — dessa på en gång milda och glödande ord:

O, räck handen, du

Som skrevs med mig i ödets svarta bok! Jag lägger dig i segerdrucken grav — En grav? Nej, yngling, nej, en ljuskupol, Ty Julia ligger här, och hennes skönhet Gör valvet till en festsal, full av glans.Du död, av död man jordad, vila där. Hur ofta, just när mänskor skola dö, Bli de så glada. Sköterskorna kalla Det »blixten före döden». O, men jag, Hur blir mitt mörker blixt? Min älskade, Min hustru, döden sög din andas honung, Men på din skönhet fick den än ej makt. Du är ej övervunnen, än standaret För skönhet lyser rött på kind och mun; Och dödens bleka fana hann ej dit.

RICHARD III.

Författat 1594 (?), utgivet 1597.

Källan. Handlingen grundar sig på Holinsheds krönika.

Fabeln. Dramat börjar under Edward IV:s sista dagar och fortsätter sålunda Henrik VI: 3. En av de två bröderna Clarence och Richard Gloster söker efterträda honom, men Clarence undanröjes genom rivalens intriger. Samtidigt friar Richard till lady Anne (änka efter Henrik VI :s son) som för ögonblicket kan vara honom till nytta. Edward dör, hans båda minderåriga söner mördas av Richard, som undanröjer fiender och gamla verktyg och tar kronan. Ett av dessa verktyg, Buckingham, sällar sig till den landsflyktige Richmond som återvänder med en här; det blir uppror i England. Till sist möta konungens och Richmonds härar varandra vid Bosworth. Natten före slaget ser Richard vålnaderna av alla dem han mördat. Under slaget stupar Richard, och Richmond blir kung.

Dramat om den puckelryggige, ondskefulle men geniale hertig Richard av York, som hugger sig fram till tronen, är det sista av de krönikespel som behandla Rosornas krig. Det intar också en egendomlig ställning i Shakespeares produktion. Å ena sidan har det drag gemensamma med hans tidiga dramer, å andra sidan har det en hel och storslagen karaktär. Marlowe och Seneca-imiterande dramatik göra sig påminta, men den mäktiga teatraliska gestaltningen av scener och personer står långt över förebilderna. Marlowes Tamburlaine var en poetisk övermänniska. Shakespeares Richardär en praktisk övermänniska, släkt med Napoleon och renässansfurstarna, men mera varglik och rastlös än de bästa av denna handlingsmänniskans typ. Från första stund skall man få klart för sig makten av hans personlighet; det sker i det virtuosmässiga frieriet till Anne, vars make han dräpt. Med rätta kan han efter dess lyckliga slut utbrista:

Har någon friat så till kvinna förr? Lät någon kvinna så sig vinna förr?

Det är att grundligt missförstå både Richard och Shakespeare, om man söker något naturligt i denna scen. Meningen är att se hans väsen och hans taktik så förenade i en brännpunkt. Så går han fram, sättande allt på ett kort, trotsande det omöjliga ända till slutet då han icke vill ge tappt utan ropar:

En häst, en häst! Mitt rike för en häst!

Det napoleoniska i hans väsen kommer bäst till synes i den mästerliga korta scenen före slaget:

Richard: Vad månne klockan är?

Catesby: Snart kvällsvardstid,

Ers nåd, och nio nyss.

Richard: Jag äter ej.

Nå, har man gjort visiret mer bekvämt

Och är min rustning framlagd i mitt tält?

Catesby: Ja, herre kung, och allt är i sin ordning.

Richard: Min käre Norfolk, skynda till din post,

Håll noga vakt; välj folk att lita på.

Norfolk: Jag går, min kung.

Richard: Stig upp med morgonlärkan, käre Norfolk.

Norfolk: Det lovar jag, min kung.

Richard: Catesby —

Catesby: Ja, herre.

Richard: Sänd en härold bort med bud

Till Stanley; han skall skaffa hit sitt folk,

Förrn sol gått upp, så ej hans son går ned

I blinda nattens djup för evig tid.

Giv mig ett timljus. Häll i vin åt mig.

Sadla min vita syrier till i morgon.

Låt mig få starka lansar, ej för tunga etc.Det är en eld i hela dramats ton, som först nu framträder i hela sin tragiska prakt. Utomordentlig är den scen där de tre kvinnorna i tur och ordning förbanna Richard och hans illgärningar — en klagokör av vild storhet där Margareta, den äldsta i laget, behåller sista ordet i den bittra uppgörelsen med drottning Elisabeth. På samma gång anslås Nemesis-temat som blir krönet och avslutningen på Rosornas hundraåriga blodskrönika:

Jag nämnde dig min storhets tomma sken;

Jag nämnde dig en skuggors drottning blott,

Klädd ut att synas vara det jag var;

En smickermålning för ett sorgligt upptåg ;

En som lyfts högt att störtas djupt, djupt ned.

En mor som bara trodde sig ha barn;

En dröm om vad du var; en brokig klut

Som satts till mål för varje farligt skott;

En majestätets skylt, en fläkt, en bubbla;

En drottningmask som fyllt sin scen på lek.

Var är din make nu? Var dina bröder?

Var dina tvenne söner? Var din fröjd?

Vem ber på knä och säger: Hell vår drottning!

Var buga pärerna som smickrat dig?

Var är den hop som trängdes efter dig?

Gå genom allt och se vad du är nu:

Den sälla hustrun är en sorgtyngd änka;

Den stolta modern kvider åt sitt namn;

Den som man tiggde tigger ödmjukt själv

Och drottningen har sorgen krönt till träl;

Den alla lydde lyder ingen nu,

Den som förhånat mig förhånar jag.

Så har rättvisans ringdans virvlat om

Och lämnat dig som rov i tidens våld

Med blotta tanken kvar av vad du var

Att plåga dig än mer, den nu du är.

(Hallström.)

RICHARD II.

Författat ? Utgivet 1597.

Källan. Holinsheds krönika.

Fabeln. Dramat börjar med scener då kungen sliter en tvist mellan två stormän, Henrik Bolingbroke, hertig av Hereford, och Thomas Mowbray, hertig av Norfolk.Han förvisar dem båda ur landet. Efter deras avresa bereder sig kungen att undertrycka uppror i Irland. Han behöver pengar och lägger handen på egendom (kommen från den nyss döde John av Gaunt), som egentligen tillhör Bolingbroke. Under det kungen är borta i Irland, landstiger Bolingbroke, hans parti växer, de båda härarna mötas, kung Richard tages till fånga och avsattes, Bolingbroke blir kung. Henrik dödas till sist.

Hjälten i detta nya drama är märklig som den fullkomliga kontrasten till Richard III. Därmed är icke sagt att han är något ideal vare sig som konung eller människa. Han uppträder hänsynslöst och med en alltigenom överdriven känsla av kungavärdighet och legitimitet. Han är behärskad av ett slags mystisk fåfänga som hindrar honom att taga raska mått och steg mot upproret i tro att stenarna i hans egen mark skola resa sig till hans försvar och Gud själv sända honom änglalegioner. När sådan hjälp uteblir och han i parlamentet får sig sin abdikation förelagd, ber han om en spegel »att visa mig vad anlet jag har fått, när det förlorat allt sitt majestät». Det är något av kvinna i de sköna poser han intar; han älskar den falska skönhet som frodas i de kretsar där livet flyter för lätt och hinderfritt. En andens aristokrat sålunda, med de typiska aristokratiska svagheterna — kanske, den första aristokraten i världslitteraturen. Richard II är på samma gång en förstudie till Hamlet, ty han är en reflexionens slav och mästare. Han har i sin makt en flödande poetisk talegåva som skapar skönhet av varje ny upplevelse. Han tänker med fantasien, av vilken han har ett övermått. (Brandl.) I Richard II:s tredje och fjärde akter känna vi för första gången denna moderna fläkt som skall tjusa oss i de stora tragiska mästerverken: en dramatisk lyrik som uttrycker ett hjärtas ångest och ett överlägset huvuds stolta bittra skämtfullhet.Här är ett stycke av tronavsägelsen i fjärde akten.

Richard: Giv kronan hit.

Här frände,

Min hand på denna, din på andra sidan.

Nu är den gyllne kronan lik en brunn

Med tvenne spann som fyllas ömsevis;

Det tomma ständigt dansande i luft,

Det andra dolt i djupet, fullt till randen.

Det nedre spännet, fullt av gråt, är jag

Som dricker sorg; du lyftes högt i dag.

Bolingbroke: Jag trodde att ni gärna ville ge —

Richard: Min krona ja; men jag har kvar mitt ve.

Min ära och mitt land, dem griper du,

Men ej min sorg; dar är jag kung ännu.

Bol.: Med Kronan får av er sorg jag min del.

Rich.: Er sorg blir till, men min förblir dock hel.

Min sorg är armod, för att sorg försvann,

Er — rikedom i sorg, som ny ni vann.

Den sorg jag skänker bort jag ändå har;

Väl vaktar kronan han, men stannar kvar.

Bol.: Är ni tillfreds att lägga ned er krona?

Rich.: Ja, nej; nej, ja; ty jag är intet mer.

Alltså ej nej, ty allt åt er jag ger.

Giv akt hur jag tillintetgör mig själv.

Bort från mitt huvud ger jag bördans tyngd

Och ohanterlig spira ur min hand

Och kungaväldets stolthet ur mitt bröst;

Med egna tårar tvår jag oljan bort,

Med egna händer ger jag kronan bort,

Med egen mun förnekar jag min helgd,

Med egen anda löser jag från plikt.

All pomp, allt majestät avsvär jer jag;

Jag lämnar från mig avgäld, skatt och gods.

Upphäver påbud, brev och dokument.

Förlåte Gud var bruten ed mot mig!

Och fäste Gud var ed som svärjes dig!

Mig tynge intet mer, som intet fått.

Dig f röj de allt, liksom du allting nått!

Lång tid du njute Richards tron och bo;

Och vile Richard snart i mullens ro.KÖPMANNEN I VENEDIG.

Författat ?. Utgivet 1600.

Källan. En gammal saga, senast berättad av Giovanni Fiorentino på 1300-talet i samlingen II Pecorone. Andra detaljer äro tagna från andra källor, historien om skrinen en gammal orientalisk saga. Man har antagit att Shylocks karaktär i någon mån byggts på en spansk jude Lopez' tragiska fall; han blev hängd, kanske på svaga grunder, för att ha sökt förgifta drottning Elizabeth 1594.

Fabeln. Portia på Belmonts slott har i sin ägo tre skrin, ett av guld, ett av silver, ett av bly. Hon måste äkta den man som väljer det rätta skrinet, innehållande hennes porträtt. Många friare gissa fel, men Bassanio, en venetian, gör det rätta valet och gifter sig med Portia.

Dessförinnan har han lånat pengar av sin vän Antonio, »köpmannen i Venedig». Antonio i sin tur lånar pengarna av en jude Shylock på det villkor att om han icke kan gälda summan en viss dag, har juden rätt att taga ett pund kött av honom. Antonio kan inte betala och kastas i fängelse. Bassanio skyndar till hans hjälp och vill ge Shylock den tredubbla summan, men han kräver sitt skålpund kött.

Vid domstolen har Portia kommit förklädd till advokat och dömer så att Shylock skall få sitt skålpund kött, men om han spiller en droppe kristet blod, är hans liv förverkat. Shylock får nu i sin tur en anklagelse på sig att ha velat komma en kristen man till livs. Han dömes till höga böter och till ögonblicklig omvändelse.

Den förklädda Portia får som honorar en ring som hon givit Bassanio. Hennes låtsade harm över mannens förlust av ringen fyller sista akten och ger komediavslutning.

Köpmannen i Venedig är antagligen omarbetning av ett äldre stycke, som icke finns i behåll, och man har tyckt sig märka rester av det gamla i scenen med skrinen. Men det drama vi äga har en hel och fin karaktär som vittnar om att Shakespeare vid denna tid till fullo behärskade sin symfoniska stil. Han arbetar på grundvalen av ett stort förgrenat tema, rättens, rätthaveriets och billighetens tema, och utvecklar det med sinnrika kontrastverkningar. Den goda viljan och den ondaviljan personifieras i Portia och Shylock; de mötas till envig i domscenen där Portia för fram sin aristokratiska och varma känsla mot det förstenade rätthaveriet som den hätske juden förfäktar. Hon segrar i tecknet »mercy seasons justice». Men förhållandet mellan de båda partierna har också en annan sida: deras ställning till penningen och vinsten. Antonio och Bassanio äro behärskade av förnämt lättsinne, och den förre skyr att taga ränta. Man har sagt att det råder »en aristokratisk kommunism» i dessa kretsar (Brandl) som också betrakta Shylocks fordran som ett humoristiskt kuriosum. Shylock känner denna livsåskådning som en attack mot sitt näringsfång: han är ockrare och har läst ut ur Gamla Testamentet att »vinst är välsignelse».

Det har skrivits rätt mycket förvirrat nonsens orn Köpmannen i Venedig. Shylock är ingen tragisk figur; han har icke courage de son opinion, han faller undan, så snart han har makt mot sig. Det är vidare fåfängt att grubbla över om Portias resonemang i domscenen har juridiskt stöd. Det är just hennes sak att hävda motsatsen till juristeriet, nämligen det sunda moraliska rättsmedvetandet. Men hennes vapen är judens vapen. Hon griper till ett absurt argument, men hela rättssaken är absurd. Hon står till sist på fast mark i sin lovsång till barmhärtigheten:

Barmhärtigheten kan ej tvingas fram; Hon faller liksom himlens milda regn På jorden ned, i dubbelt mått välsignad, Välsignande båd den som ger och får, Är maktens mäktigaste kraft och pryder Monarken på sin tron långt mer än kronan. Hans spira visar endast timligt välde, En bild utav det höga majestät Som bjuder skräck och rädsla inför kungar.Men nåden, den är över spirans makt; Den har sin tron i konungarnas hjärtan, En bild utav gudomligheten själv; Och jordisk makt är allralikast Guds, När nåden kryddar rätten.

Med ett ord: vad som sker i komedien är att en varg bindes. Shylock är icke huvudperson utan en pittoresk sidofigur som lider av en besatthet, en fix idé, som många, ja de flesta i Shakespeares persongalleri. Han snärj es i sina egna garn. Rent dramatiskt är hans insats bara en liten sats i den symfoniska byggnaden som kunde tecknas med termerna allegro, largo scherzio. »Ena stunden lyssna vi till Shylocks komiska veklagan över de stulna diamanterna, stunden därpå till Portias högstämda hymn över barmhärtigheten, så till Lorenzos och Jessicas poesifyllda drömmar i Belmönts, park, och till sist tonar det hela ut i ett graciöst scherzo: Portias skämt med den ring som Bassanio trots sitt nekande dock skänkt åt en kvinna». (Schiick.) Denna sista scen står dessutom i ypperligt förhållande till! grundtemat, ty Portia agerar här spirituellt rätthaveriets förfäktare. Men hon lever som

hon lär, då hon till sist ger nåd utan att skära i syndarens kött.

Falstaff- dramerna

HENRIK IV: 1 och 2.

Författade, första delen ?, andra delen 1597 (?), utgivna 1598 och 1600.

Källan. Holinsheds krönika.

Fabeln. De båda dramerna handla om ett uppror mot Henrik IV, anstiftat av Henrik Hotspur, Lord Percy, dess misslyckande och om den unge prinsen Henriks förvandling från en slarv och krogkund till en pliktmedvetenoch barsk härskare. Men den verkliga huvudpersonen i dessa dramer är »den tjocke riddaren» sir John Falstaff, som är en fri uppfinning av Shakespeare.

HENRIK V.

Författat 1598, uppfört 1599, utgivet 1600 och 1623.

Källan. Holinsheds krönika.

Fabeln skildrar Henrik V:s fälttåg i Frankrike, slaget vid Agincourt, freden och kungens frieri till prinsessan Katarina.

MUNTRA FRUARNA I WINDSOR.

Författat 1599 (?), utgivet (i stympad form) 1602 och 1623.

Källan. Italienska berättelser av Straparola och Giovanni Fiorentino.

Fabeln. Falstaff försöker en kärleksintrig med mrs Ford, som roar sig med att lura honom tillsammans med mrs Page. Vid alla kärleksmöten blir han illa hanterad. Handlingen har små sidoskott, såsom unga Anna Pages kärlekshistoria.

De tre historiska skådespel och ett lustspel som nu följa äga en alldeles tydlig ton i Shakespearedramatik. Här är realisten fullt färdig och rör sig med sitt engelska stoff, som om han hade sett det utspelas för sig i handgriplig måtto. Därmed sammanhänger att prosan i högre grad blir hans naturliga medel: han skriver nu en dialog som i märgfullhet och slagfärdighet och målande styrka i denna stund är oförminskat värdefull. Men även bland de högstämda scenerna och gestalterna gör sig verkligheten med dess sträva luft förnimbar. En man som Hotspur är som en brons staty, vars mäktiga form framträder från varje synpunkt, och glimtvis ger även prins Hinke samma intryck av realitet — men bara glimtvis, ty han är icke nog hel och övertygande. Det är riktigt, när Masefield betonar att denna dramernas titulärhjälte är ordinär och därför icke kan vara den hjälte för Shakespeare som den äldre kritiken menat. Men han gårför långt, då hän anser att Shakespeare icke haft nämnvärt intresse för denne man som är den ende i krönikespelen som har framgång, som lyckas i vad han förehar. Om han icke haft någon känsla för Henrik V, skulle han väl icke skrivit tre dramer om honom! Men Shakespeare gör honom icke större än han är: han ser hans grovhet och enkla struktur och betonar att mod i förening med dumhet är vad han tycker om hos sitt folk. Falstaff är honom för kvick.

Med Henrik som verklig hjälte skulle dessa dramer fått en mycket trång betydelse. Henrik V, där han verkligen står i centrum, är ett patriotiskt festspel som har det allra minsta att säga en ickeengelsk publik. Det är ett epos i1 samtalsform. Mera levande äro de två dramerna om Henrik IV, därför att den verklige hjälten är Falstaff — icke någon kung eller prins eller upprorisk lord. Och denne Falstaff är en underbar skapelse. Han behöver bara visa sig och säga några repliker för att vi skola tycka oss ha känt honom i åratal. Men det är icke just någon fin bekantskap. Sir John är en stor slyngel, utsvävande, lättjefull, rovlysten och genomsjälvisk. Än sen — vi hålla ändå av honom med en envis kärlek. Han är strålande kvick och har ett humör som står i alla väder; och det är sant, när han säger om sig själv: »Hjärnan på den där narraktigt hopknådade lerklimpen som kallas människa, är icke i stånd att hitta på något mer som duger att skratta åt än vad jag hittar på eller vad man hittar på om mig. Jag är icke allenast själv kvick utan också orsak till att kvickhet uppstår hos andra». Men detta är icke hela

förklaringen. Saken är den att en människas värde för andra alldeles icke ligger i summan av goda egenskaper. Det som gör Falstaff oemotståndlig är att han utstrålarett livgivande fluidum, låt oss gärna kalla det humor. Shakespeare har med denna skapelse satt kronan på sin mänskliga vidsynthet, det är bara den logiska utvecklingen och fortsättningen på hela hans konstnärliga taktik som icke har något med moral, i inskränkt mening, att skaffa.

I Henrik V ristas hans gravskrift av den trogna madam Rapp (mrs Quickly):

Nej, i helvetet är han inte, det är säkert; han är i Arthurs sköt, om någonsin en människa kommit i Arthurs sköt. Han fick en så vacker ändalykt och gick hädan så stilla som ett barn i kristningskläder. Han skildes hädan precist mellan tolv och ett, just mitt emellan ebb och flod; ty när jag såg honom fumla med lakanen och plocka halmstrå och småle mot fingertopparna, då visste jag att det inte kunde gå mer än på ett vis, ty hans näsa var så vass som en skrivpenna, och han pratade om grönan äng. Hur står det till, sir John, sa jag; kära hjärtanes, var vid gott mod! Och så ropade han Gud, Gud, Gud! en tre eller fyra gånger. För att nu trösta honom, sa jag att han inte skulle tänka på Gud; jag hoppades att han icke behövde plåga sig med några sådana tankar än.

Muntra fruarna i Windsor är ett lustspel av den realistiska sorten. Det säges att drottning Elizabeth, som funnit behag i Falstaff, beställt en komedi där Falstaff skulle framställas förälskad; och Shakespeare skulle på fjorton dagar ha skrivit »Muntra fruarna». Historien är antaglig, ty det är åtskilligt som tyder på beställningsarbete och hastverk i denna tunna och mekaniska komedi. Men slutscenen då Falstaff lockas ut till Hernes ek och kringsvärmas av älvalek är som en tillfällig återklang av tonen från Midsommarnattsdrömmen. Det är som om han nu börjat tröttna på den dagsklara realismen och vända sig till dröm och dikt. Säkert är att han därefter, de sista åren före 1600, skriver tre komedier, fulla av musik, fantastiska situationer, sång och skratt och vemod. Vad som skeri dem är icke märkligt: händelseförloppet är sammansatt av rimligt och orimligt, av fint och grovt. Det värdefulla ligger i det rytmiska livet, i sammanställningen av kontraster — hovliv och vildmarksliv, groteska skojare och poetiska känslovarelser — den skiftande tonen som smälter vemod och kvickhet samman i ett.

Tre f ant asi-komedier

SOM NI BEHAGAR.

Författat ?, utgivet 1600.

Källan. Thomas Lodge's berättelse Rosalynde och Euphues Golden Legacie (utgivet 1590). Men det mesta är väl Shakespeares egen uppfinning.

Fabeln. Orlando, som misshandlas av sin bror Oliver och stött sig med hertig Fredrik, blir nödsakad att lämna landet. Rosalinda, som är dotter till den rättmätige hertigen, och Celia, hertig Fredriks dotter, rymma också för att uppsöka den avsatte hertigen som lever i Ardenskogen. Rosalinda är förklädd till gosse och utger Celia för att vara sin syster.

Orlando sluter sig till den rätte hertigen och förälskar sig i Rosalinda. Oliver som fördrivits av hertig Fredrik kommer också till Arden, försonar sig med Orlando och förälskar sig i Celia. Allt slutar väl och med många bröllop.

MYCKET VÄSEN FÖR INGENTING.

Författat ?, utgivet 1600.

Källan. Större delen av fabeln synes vara Shakespeares uppfinning. Hero- och Claudio-detaljen härrör från Bandello och förekommer också i Spensers Fairy Queen.

Fabeln. Benedict, en ädling i Padua, beslutar att förbli i ungkarlsståndet. Beatrice, en ung dam, föraktar karlarna. Claudio har för avsikt att gifta sig med Hero.

Don Juan, Claudios ovän, söker mota giftermålet genom att kasta skugga över Heros vandel. Don Pedro och Claudio inbilla Benedict att Beatrice är dödligt förälskad i honom och ett par damer inbilla Beatrice detsamma

om Benedict.På grund av don Juans intrig stöter Claudio bort Hero vid altaret. Beatrice och Benedict föras närmare varandra genom försvaret för Hero. Allt slutar väl.

TRETTONDAGSAFTON ELLER VAD NI VILL.

Författat 1600 (?), utgivet 1623.

Källan. Historien om Orsino, Viola och Sebastian härrör från »Apolonius och Silla» av Barnabe Riche och förekommer ursprungligen hos Bandello. .

Fabeln. Viola, som tror att hennes bror Sebastian omkommit genom ett skeppsbrott; kläder sig i karlkläder och kallar sig Cesario. Hon går i tjänst hos hertig Orsino som" är förälskad i Viola. Hon får föra bud mellan dem. Olivia stöter bort hertigen, men förälskar sig i Cesario.

I hennes hus gör hennes onkel Tobias Raap och ett par andra en intrig för att förlöjliga hovmästaren Malvolio. Denne inbillar sig att hans matmor är förälskad i honom och inspärras som dåre. Den försvunne Sebastian uppenbarar sig, förälskar sig i Olivia och ställer allt till rätta.

Dessa tre komedier Som ni behagar, Mycket väsen för ingenting och Trettondagsafton innehålla icke någon epokgörande ny gestalt, som Falstaff eller Hotspur, och flera tonfall och konstgrepp äro oss bekanta från förut: sålunda sammanställningen Benedikt och Beatrice som innebär en upprepning av argbigge-motivet men oändligt förfinad. Jaques är en egendomlig variation av den känslofråssande och poetiskt reflekterande typ som Shakespeare gärna ställer vid sidan av de verksamma människorna. Livet intresserar icke Jaques, endast hans egna fantasier och ironiska omdömen om livet; individen är honom ingenting, bara den. karaktäristiska typen. Hertigen i Trettondagsafton är den epikureiske känslodyrkaren och erotikern.

Ett karaktäristiskt stycke är hertigens och Violas samtal' om mannens och kvinnans kärlek.

Hertigen: Nej, ingen kvinnas bröst Kan bära sådant kval som plågar här; Nej, ingen kvinnas hjärta är så starkt.Det kan ej fatta det, ej härda ut det! Ha, kvinnans kärlek! — lusta må den kallas, Ej hjärtats rörelse, blott gommens retning — Av äckel lider den, av överlastning. Mitt hjärta hungrar, liksom havet hungrar, Och smälter, liksom det, vad det förtär. Men jämför ej den kärlek som en kvinna För mig kan bära, med den kärlek jag Bär för Olivia. Viola: Men jag vet — Hert.: Vad vet du?

Viola: Blott allt för väl till vilken kärleks höjd En kvinna är i stånd. Tro mig, en kvinna Så trogen är som nånsin ni. Min far En dotter ägde, vilken älskade Som jag kanske, om jag en kvinna vore, Väl skulle älska er. Hert.: Och hennes öde?

Viola: Ett blad, men utan skrift. Hon nämnde aldrig Det ordet kärlek, men lät tystnaden, Lik masken i en rosenknopp, sig nära Av hennes purpurkind. I dödsblekt vemod Hon satt, lik tålamodet på en grav Och log mot sorgen. Var ej detta kärlek? Vi karlar tala mera, svärja mera, Men det är flärd med oss —

Tre bittra komedier

SLUTET GOTT, ALLTING GOTT.

Författat ?, utgivet 1623.

Källan. Historien om Helenas kärlek till Bertram återfinnes i Boccaccios Decamerone.

Fabeln. Helena, dottern till en läkare, har efter föräldrarnas död uppfostrats i underordnad ställning hos grevinnan av Roussillon. Hon förälskar sig i Bertram, grevinnans son. Bertram reser till franska hovet; kungen ligger dödssjuk. Helena som får höra talas om hans sjukdom kommer till hovet som läkare. Hon erbjuder sig att bota kungen med ett av sin fars botemedel på vill-kor att han ger henne den man hon väljer. Kungen antar villkoret, blir botad; och hon väljer Bertram.

Bertram måste taga henne, och de bli gifta. Men han lämnar henne genast och går ut i krig till Florens. Helena följer honom förklädd. Emellertid söker han sin lycka hos Diana, en florentinsk flicka. Helena sätter sig i dennas

ställe nattetid, får en ring och ger i utbyte en ring. En smula omständligt löses intrigen, och allt slutar väl.

TROILUS OCH KRESSIDA.

Författat ?, utgivet 1609.

Källan. Chaucers dikt Troilus and Creseide och William Caxtons översättning av en fransk bok om Tröja samt Chapmans översättning av Homerus, Iliad.

Fabeln. Kressida är en trojansk flicka, vars far Kalchas har gått över till grekerna. Den unge Troilus är förälskad i henne, och hennes onkel Pandarus gör sig all möda att föra ihop dem.

Hektor, Troilus' bror, utmanar en grek till envig. Man beslutar i det grekiska lägret att förbigå Achilles, som står på fientlig fot med de övriga, och låta Ajax taga upp utmaningen. Kalchas sänder från det grekiska lägret efter Kressida som också utlämnas. Hon glömmer Troilus och inlåter sig med Diomedes.

Ajax kämpar med Hektor, varefter de gå till en fest där Achilles smädar Hektor. Dagen därpå gå Hektor och Troilus till strids, den senare för att slå ned sin rival. Hektor dödas av Achilles. Troilus lever kvar oskadd.

LIKA FÖR LIKA.

Författat 1603 (?), utgivet 1623.

Källan. Handlingen härrör från en italiensk berättelse (av Cinthio) som förekommit i flera engelska översättningar och bearbetningar.

Fabeln. Hertigen i Wien som skall utföra ett hemligt företag, lämnar makten i händerna på Angelo, en man av sträng heder. Angelo börjar sitt regemente med att uppliva stränga lagar mot otukt. Han låter häkta en ung man Claudio och döma honom till döden. Claudios syster Isabella bönfaller om sin broders liv. Angelo som plötsligt intages av en häftig passion för Isabella söker fresta henne till en skamlig köpslagan. Claudio tigger henne om sitt liv även med denna insats; men hon vägrar.

Hertigen återvänder förklädd, får höra denna intrig och låter Isabella narra Angelo. En annan kvinna somhaft förbindelse med Angelo sticker sig emellan. Allt ställes på sin spets, men utgången blir lycklig, och Isabella blir hertiginna.

Dessa tre stycken äro möjligen icke skrivna i följd eller i nära relation till varandra. Troilus och Kressida är enligt någras mening ett ungdomsverk som Shakespeare senare tagit upp och sökt revidera, men utan nämnvärd framgång. Lika för lika härrör antagligen från de stora tragediernas tid som nu begynner. Men det är ett släkttycke mellan dessa tre dramer i så måtto att de ligga på gränsen och icke äro utpräglade i någon annan riktning än den sensuella grovheten och den bittra stämningen. Troilus och Kressida är en hel arsenal av smädelser och fula ord. Teckningen av livet i Wien (i Lika för lika) är en enda svartmålning. Det är en påfallande bitter, cynisk och grå ton i dessa stycken. De äro hopplöst föråldrade och för de flesta läsare onjutbara genom lösningen av den erotiska konflikten. Shakespeare stod kvar på en medeltida ståndpunkt, då han fann sig i det konstgrepp som låter en kvinna agera en annan i nattens mörker. Tanken är för oss inte bara motbjudande — den är löjlig. Särskilt betänkligt artar det sig i Slutet gott, allting gott där detta konstgrepp bildar krönet på en, kvinnas efterhängsenhet genom ett helt styckes förlopp. Det är betecknande att dessa dramer icke längre spelas.

I ett fall är detta en förlust. Lika för lika är ett mäktigt drama, med ett lättsinnigt påklistrat komedislut. Handlingen är konstruerad med en kylig logik som nästan för i tankarna ett modernt Ibsen-drama. Shakespeare synes plötsligt ha lagt bort det musikaliska maneret med vällustiga, lyriska vilopunkter och går rätt på sitt tema. Detta tema har i denna stund icke förlorat det ringaste i ak-tualitet: De sexuella försyndelserna — och svårigheten att döma dem rättfärdigt. Angelo, den mognade puritanen, känner sig säker och upphöjd över de lättsinniga ungdomarna av Claudios och Lucios art. Han skulle säkert icke falla som de för Wiens lätta damer. Men när han står inför Isabella, den nunnelikt rena och oberörda, som böjer sig för honom i smärta och ångest — då är han i ett ögonblick offer för frestelsen som legat fjättrad djupt inom honom. Den första gemenheten avlar

nya, så att han till sist då hertigen röjer hans förfall, svindlar inför den hopade uselheten och tigger om att genast sopas undan.

Scenen mellan Angelo och Isabella är en av de första i »det stora maneret», värdig de tragedier som nu formas eller ligga och vänta på gestalt. Där är detta lilla utbrott om människans vana att missbruka sina krafter:

O, nåderika himmel!

Du splittrar hellre med din svavelvigg

Den kantiga och sega ekens stam

Än liten myrt; men mänskan, stolta mänskan —

Iklädd en kort och liten värdighet

Och glömsk utav, vad minst hon borde glömma,

Sitt väsen skört som glas — lik ilsken apa

Så tokigt gycklar inför höga himlen

Att änglar gråta; hade de vårt lynne,

De skrattade sig alla dödliga.

De stora tragedierna,

JULIUS CMSAR. .

Författat 1601, utgivet 1623.

Källan. Biografierna över Antonius, Brutus och Julius Caesar hos Plutarkus (i Norths översättning). Ett äldre skådespel om Caesar, nu förlorat, uppfördes av Shakespea-res sällskap 1594.Fabeln. Cassius som fruktar att Julius Caesar skall utplåna varje spår av republikanskt väsen i Rom sluter sig med Brutus och andra samman till en konspiration. De besluta att mörda Caesar.

På den utsatta dagen varnas Caesar genom onda tecken för att gå ut. Men man övertalar honom att icke fästa sig vid dessa tecken. Han går till senaten och dödas där. Marcus Antonius, hans vän, får tillstånd att hålla ett liktal över, Caesar inför folket. Han lyckas uppelda sina åhörare mot mördarna som bli tvungna att rymma.

Antonius förenar sig med Octavius och slår Brutus och Cassius vid Philippi. Cassius dödas av sin tjänare, Brutus dödar sig själv.

Julius Caesar har en oriktig titel. Caesar är icke huvudpersonen utan en, visserligen väsentlig, bifigur. Det är Brutus som har huvudrollen. Shakespeare har icke något djupare intresse för offret; det är samma förhållande i Macbeth där Duncan bara är en gammal välvillig herre. Caesar har möjligen en gång varit en storhet; nu är han en trött och poserande man som mist det mäktiga greppet över händelserna.

Brutus är det djupa samvetet — en man som begår ett brott just på grund av ett övermått av samvete. De obetydliga och lågsinnade som machinera sammansvärjningen begagna sig av denna egenhet hos honom. Han förlorar i fortsättningen spelet genom sin omisstänksamma rättrådighet. Han räknar icke med människor och är därmed motsättningen till den verklige statsmannen. Handlingen stiger och faller i en mäktig båglinje, och diktionen äger ett lugnt majestät som är ett nytt drag hos Shakespeare. Julius Caesar anses vara det första av de stora verken, och det äger alla inre tecken till den nya stilen. Orden ha fått liksom en ny valör, tyngd av en djupare mening. Med några drag har han framställt Caesar och Cassius och heladen hotande åskstämningen som föregår sammansvärjningen. Caesar säger till Antonius:

Jag vill se feta människor omkring mig,

Slätkammat folk, som sova gott om natten;

Den Cassius har en mager, hungrig uppsyn.

Han tänker mycket; sådant folk är farligt.

Antonius: Räds ej för honom; han är icke farlig;

Han är en ädel och välsinnad man.

Ccesar: Om blott han vore fetare! Men icke

Räds jag för honom. Om-mitt namn likväl

Med fruktan kunde sämjas, vet jag ingen

Som förr jag skydde än den torre Cassius.

Han läser mycket, giver akt på mycket,

Ser tvärt igenom mänskors handlingssätt;

Han älskar icke lek som du, Antonius;

Hör ej musik; ler sällan; om han ler,

Sker det, som om han hånlog åt sig själv,

Föraktande sin egen själ som kunnat

Bli rörd till löje över någonting.

Han är av det slags folk som aldrig trivas,

Så länge de se någon över sig,

Och sådant gör dem mycket farliga.

Och här är åskstämningen utlöst i full storm, i den stund då Marcus Antonius avhöljer den mördade Caesars lik inför folkmassan. Shakespeare hade av Plutarkus fått till motiv antydningen om att Antonius »utvecklade Caesars mantel som var blodig och genomborrad av dolkstötar». Se här vad han gjorde av denna detalj:

Antonius: Om nu I haven tårar, våren redo Att gjuta dem. I kännen allesamman Den manteln här. Ännu jag minns rätt väl Den första gången Caesar tog den på sig. Det var en sommarafton i hans tält Den dagen som han nervierna slog. Se, här flög Cassii dolk igenom den! Se, vilket hål den ilskna Casca gjorde! Här gick hans älskling Brutus' dolkstöt fram, Och då han drog sitt mordjärn ut igen Märk, huru Caesars hjärtblod följde efter,Liksom det flugit utom dörrn att se

Om även Brutus knackade så omilt,

Ty Brutus, vet ni ju, var Caesars ängel.

Å, gudar domen om hur innerligt

Caesar höll Brutus kär. Den stöten var

Den grymmaste av alla, ty när Caesar

Såg Brutus stöta till, blev han förkrossad

Av en otacksamhet, långt starkare

Än mördarns arm. Då brast hans hjältehjärta

Och svepande sitt anlet i sin mantel,

Tätt vid grundvalen till Pompeji bildstod,

Som strömmade av blod, föll store Caesar.

O, vilket fall var icke det, I landsmän!

Där föllo ni och jag, vi föllo alla

Och mördarskaran jubilerade.

Ack ja, I gråten! Och jag ser I kännen

medömkans kraft. O, vilka milda droppar!

Ni goda själar! Vad? Ni gråta nu

när blott ni se vår Caesars mantel sårad?

Se här! (Avhöljer liket)

Här är han själv, av nidingshänder sargad.

HAMLET.

Författat 1601—2, utgivet i ofullbordad form 1603, fylligare 1604.

Källan. Historien om Hamlet berättas först av dansken Saxo Grammaticus i Historia Danica. Francis de Belleforest återgav den i Histoires Tragiques, och en engelsk version av den var känd av Shakespeare. Det fanns dessutom ett äldre skådespel om Hamlet, som några tro vara ett tidigare verk av Shakespeare. Han har i alla fall känt det.

Fabeln. Claudius, broder till kungen av Danmark, förgiftar honom, tar hans drottning och tron. Där börjar dramat.

Hamlet, son till den mördade kungen, betryckt av sin moders hastiga förmälning, återvänder till Danmark från studier i Wittenberg. Hans fars vålnad uppenbarar mordet för honom och tar ed om hämnd. Men han kan icke dräpa Claudius, fastän han genom ett skådespel som han låtit uppföra för konungaparet får visshet om deras skuld. Under ett samtal med sin mor upptäcker han och dräper en spion bakom tapeten. Det är icke kungen utan den gamle hovmannen Polonius, far till Laertes och Ofelia.Claudius sänder Hamlet till England i avsikt att få honom mördad på vägen. Men Hamlet kommer planen på skam och återvänder till Danmark. Under Hamlets frånvaro har Laertes kommit hem och svär att hämnas sin far. Kungen ger honom tillfälle vid en fäktning med Hamlet, genom en förgiftad florettspets. Misslyckas det, skall han förgiftas med en bägare vin. Fäktarna byta vapen i hettan, Laertes träffas av den förgiftade spetsen och dör sedan han bekant. Drottningen dricker av misstag vinet och dör. Hamlet har också träffats av den förgiftade spetsen, dödar konungen och dör.

Hamlet är höjdpunkten av modern dramatisk dikt. Det har för Västerlandet och Norden haft samma uppgift som Orestes-sagan för antiken. Det rymmer oändligt mycket inom sina fem akter: en djup, bitter livsvisdom, en mystisk dikt-kraft, en skakande svart tragik, stänkt med gnistor av komik och kvickhet.

Själva dramats problem har det tvistats om länge och kommer ännu länge att tvistas om. Vad är det i inre mening som sker? Vad vill handlingen visa? Det har sagts att Hamlet-figuren skall uttrycka drömmarens väsen som är ur stånd att bära upp den tunga uppgift att handla som lagts på honom. Men det är icke fullt riktigt. Hamlet är nog drömmare, han älskar som Richard II och Jaques att tänka och att tala om vad som sker, att poetiskt spela med livet. Men han är ingen obeslutsam vekling. Han visar vid många tillfällen att han kan handla och handla raskt och att han är långtifrån bortkommen i denna världens ting. Motsättningen handling—eftertanke är bara en nyans i den dramatiska handlingen; en annan nyans är att finna i motsättningen sken—verklighet som löper igenom scenerna alltifrån Hamlets första mäktiga ord till modern: »Ej tycks, nej, är! Jag känner intet tycks». Den riktigaste tolkningen är väl Bradleys som tar sikte på den förlamande melankoli som griper Ham-let som en smygande feber. Han har själv tecknat sitt tillstånd i det gripande samtalet med ungdomsvännerna:

Jag har nu på en tid — vårföre vet jag ej — förlorat all min munterhet, övergivit alla mina vanliga övningar, och i sanning så eländigt står det till med mitt lynne att denna präktiga byggnad, jorden, tyckes mig vara en ofruktbar bergsudde, denna härliga tronhimmel, luften, ser ni, detta mäktiga svävande firmament, detta majestätiska tak

inlagt med gyllene eldar, o, det förekommer mig icke annorlunda än som det vore en otäck, förpestad samling dunster. Vilket mästerstycke är icke människan! Huru ädel i förnuft! Huru oändlig i förmögenheter! I gestalt och rörelse huru uttrycksfull, huru beundransvärd! I handling huru lik en ängel! I tanke huru lik en gud! Världens prydnad! Urbilden för alla kreatur! Qch likväl, i mina ögon, vad är all denna stoftets kvintessens? Mannen gör mig ingen fröjd, och kvinnan ej heller —»

Det är en sjukdom som sålunda skildras. Den beror på brustna illusioner hos en ande, full av känslighet och nobless. Han känner avsmak för livet och allt vad livet rymmer, inklusive sig själv, en avsmak som kan stiga till längtan efter döden och några gånger gnistra av ett otåligt raseri. Vad som sker i dramat är inte blodshämndens långsamma, alltför långsamma utkrävande. Det är Hamlets självförgiftning och hans långa kamp mot denna förgiftning som håller på att förlama hans ädlaste krafter. Vad som hänt hans fader är en kroppslig symbol av vad som händer sonen. En enda giftdroppe »ystar plötsligen det sunda blodet — som när man dryper ättika i mjölk». Symptomen på förgiftningen tyckas nästan släppa sitt offer strax före upplösningen: luften ljusnar, och det faller några ord av kall och klar beslutsamhet från den plågade hjältens läppar. Och när slutet kommer, är han beredd, som han själv sagt: »allt är att varaberedd». Han lyfter sig över dödskvalen och var-ken klagar eller ser tillbaka.

Poesien i Hamlet har gått oss i blodet. Där äro rader och vändningar som citeras i livet lika ofta som Nya Testamentet. Det är en ofantlig skala av uttryck, från den stilla grubblande sorgen till den vilda kvickheten som sargar och den fylliga humorn som lenar och helår. Man skulle kunna citera något på varje sida för att göra denna poesi full rättvisa. Här är ett ställe, mindre ofta hört, som berör en central tanke i dramat:

Hamlet: Horatio, du den rätte mannen är,

Den bäste som jag träffat än i livet.

Horatio: Min dyre prins!

Hamlet: Nej, tro ej jag smickrar.

Ty vad befordran kan av dig jag vänta

Vars enda inkomst är ett muntert sinne

Som nätt och jämt dig mat och kläder skaffar?

Vi skulle man den arme smickra? Nej,

Låt sockertungan slicka dumhets prakt

Och kröka sina mjuka knän behändigt

Där krypa lönar sig. O hör! Alltsedan

Min dyra själ sin egen herre blev

Och kunde göra skillnad uppå folk,

Utvalde den sig enkom dig, ty du

Kan lida allt, som om du lede intet

Och taga lyckans gunst och stötar mot

Med samma glada mod. Lycksalig den

Som huvud har med hjärta i förbund

Och ingen pipa är åt lyckans finger

Att kvida som hon spelar till! — O giv mig

En man, ej slav av lidelsen, jag vill

Uti mitt hjärtas kärnhus honom bära,

I hjärtats hjärta så som dig jag bär.

OTHELLO.

Författat 1604 (?), utgivet 1623.

Källan. Historien kommer från Cinthios italienska original som Shakespeare följer tämligen nära.

Fabeln. Jago, fänrik hos Othello, moren i Venedig, är avundsjuk på Cassio som fått löjtnantsgraden före ho-nom. Och han hatar moren av denna orsak och av andra skäl.

Othello enleverar och gifter sig med Desdemona och seglar med henne till kriget på Cypern. Jago beslutar begagna sig av Desdemona för att störta Cassio. Han invecklar honom i ett gräl och gör honom drucken. Cassio mister sin plats men söker förmå Desdemona att tala för honom hos Othello. Jago antyder samtidigt för Othello att Desdemona har fullgod anledning att önska Cassios framgång. Othellos väckta misstankar underblåsas genom förlusten av en näsduk som Cassio fått nand om.

Othello blir viss på Desdemonas skuld och stryper nenne. För sent får han veta att han blivit bedragen och dräper sig själv. Jago föres till tortyr.

Det vore orimligt att söka gradera de stora dramerna efter deras förtjänster. Det är nog att konstatera att de ha var och en sin egenart: om Hamlet rymmer den största livsvisdom och Kung Lear och Macbeth den väldigaste dramatiska fantasi, så är Othello det största dramatiska konstverket. Dess form står närmast fulländningen i sin koncentration, sin demoniska spänning, sin nästan oavbrutna intensitet. Det är både konstverk och konststycke. Ett konststycke därmed att ett fruktansvärt drama om svartsjuka och misstankar skapas med två huvudpersoner, av vilka den ena har de minsta anlag för svartsjuka och är en generös och "hjärtlig människa och den andre har ett stadgat anseende för cynisk ärlighet och öppenhet och på sätt och vis också är cynisk och öppen.

Temat är det äkta Shakespeariska som rör sig kring en art av besatthet, en förhäxad upptagenhet ;av en fix idé som växer och griper ikring sig. Jago är en skarp intelligens som känner sig förbi-.gången och därför söker näring för sin rastlösa intelligens och sitt behov av att känna sin egen överlägsenhet i en intrig som skall på en gång ge ho-nom hämnd, bereda honom ett utsökt nöje och befordra praktiska syften. Han når nästan sitt mål — nästan, ty han har räknat fel i ett avseende: han har glömt att hansj egen hustru älskar sin härskarinna. Därmed störtar hans intrig samman, dock först sedan den största olyckan är anstiftad.

Man skulle också kunna kalla dramat om Othello och Jago för ett förgiftningsfall, där den ene inympar på den andre en serie tankar och känslor som tränger ut de sunda och normala. Brändes har skarpare och riktigare än de flesta betonat att det icke är svartsjuka i egentlig mening som Othello lider av: vad som plågar honom är icke att hans hustru skulle föredraga en annan, men den förfärliga föreställningen att den varelse som stått högst i hans tankar med sin renhet och sin glada oskuld ar en smutspöl av last och svekfullhet. Därmed går det en förbindelsetråd över till Hamlet, som också plötsligt ser hela världen för sig som en vidrig avskrådeshög.

Här är det gripande ögonblick då Othello känner att han mist det enda verkligt värdefulla i livet. Han säger till Jago:

Bort med dig, bort! Du lagt mig på en pinbänk; Långt bättre är att vara mycket sviken Än litet veta det. Jago: Hur så, ers nåd?

Othello: Vad kände jag av hennes stulna fröjder? Jag såg, jag visste intet, slapp bekymmer, Sov hela natten gott, var glad och munter Och fann ej Cassios kyss på hennes läppar. Den som bestulen är och intet saknar — Tig blott därmed, så har han intet mist. Jago: Det smärtar mig att höra detta. Othello: Hur lycklig jag, om var soldat i hären, Trosskusk och alla njutit hennes fägring, Blott jag ej visste det! Men nu för evigtFarväl, mitt sinneslugn! Farväl, min fröjd!

Farväl hjälmbuskars skog! Du stolta krig

Som adlar ärelust till dygd, farväl!

Farväl, min gnäggande hingst! Farväl trumpetskräll,

Larmtrummans virvlar, gälla pipors klang,

Konungsligt svajande baner och all

Det ärorika krigets pomp och ståt!

Och I, dödstjänare, med öppna gap

Som härmen livets herres tordönsbrak

O, faren väl! Othello har tjänt ut.

KUNG LEAR.

Författat 1605—6, utgivet 1608.

Källan. Historien om Lear berättas i Holinsheds krönika och har formats dramatiskt till ett äldre stycke av okänd författare.

Fabeln. Den gamle kung Lear besluter att nedlägga kronan och dela riket mellan sina tre döttrar. Dessförinnan söker han förvissa sig om deras kärlek till honom. De två äldre Goneril och Regan betyga sin stora kärlek; den yngsta Cordelia kan endast säga att hon håller av honom som en dotter bör. Han blir förbittrad och förskjuter Cordelia, som får kungen av Frankrike till gemål.

Gloster, bedragen av sin bastardson Edmund, förskjuter sonen Edgar. Kung Lear blir genast illa behandlad av de äldre döttrarna, förbannar dem och går halvt vanvettig ut i storm på heden med sin narr. Gloster som försöker trösta och stödja honom förrådes av Edmund och misshandlas och bländas. Han vandrar bort med Edgar, som är förklädd.

De båda kvinnorna komma i strid med varandra, då båda äro förälskade i Edmund. Cordelia landstiger med franska trupper för att återinsätta Lear. Hon finner Lear och tröstar honom. I striden med systrarnas trupper bli hon och Lear fångna. Goneril förgiftar Regan och tar sitt eget liv. Edmund dödas, men bekänner dessförinnan att han befallt att Lear och Cordelia skola mördas. Man kommer för sent att rädda Cordelia. Hon bäres in död. Lear dör över hennes lik.

Det är ett under att tätt efter Hamlet och Othello dikta Kung Lear! Ingen upprepningl Vart och ett av dessa tre verk har sin egen karaktär, lever i sin egen luft som är en annan än de fö-regåendes. Efter Othello, som var det stora konstverket, kommer Kung Lear som är ett jämförelse^ vis svagt teaterstycke och som åtminstone aldrig lyckats få en ypperlig scenisk form. Men det är så mycket mer än fulländat drama. När man söker ställa Kung Lear i relation till annat, får man vända sig till Divina Commedia och Michel Angelos Sistina-målningar och Beethoven-symfoniernä. Det är en fuga av mänsklig nöd och förtvivlan, har det sagts (Brändes) där kungens, narrens, Edgars och Kents stämmor gripa in i varandra kontra-punktartat. Aldrig förut har Shakespeare så skarpt som här ställt gott och ont mot varandra, och aldrig har han så hänsynslöst vänt ryggen åt tanken på de godas seger. Och aldrig har han slungat ut för alla vindar så rasande vilda ord, så hemska tjut av olyckliga, galna och halvgalna. Varenda människa i detta drama äger en skräckinjagande vitalitet. Till och med Cordelia, vars roll har knappt "ett hundratal rader och som vi se vid ett par tillfällen — till och med hon står med sin stolthet och mildhet för oss i monumentala proportioner.

Det är denna uppdrivna känslostyrka som gör Kung Lear sk svårformat på scenen. Vilka krav ställas icke på den skådespelare som skall tävla med elementens raseri! Men även den säregna kompositionen, som rör sig med dunkla obestämbara lokaliteter och ett myller av framdykande och försvinnande personer och händelser, talar starkt till fantasien men vinner icke på att ses i kroppslig gestalt. Även fördubblingen av handlingen genom biverket om Gloster och hans söner bidrar till försvagad verkan: vad som tilltalar fantasien blir i synlig måtto bara ett konstgrepp. Man kan icke avvärja känslan av att här framträder en alltförtydlig avsikt hos mästaren — avsikten att inskärpa att Lears fall icke står alldeles ensamt.

Dramat är en vision av en hel fantasivärld, icke en klart avgränsad verklighet. Man kan sålunda kalla Kung Lear det mest personliga och minst dramatiska av allt som Shakespeare skapat. Man förnimmer honom själv, hans väsen starkast i detta skri av fasa och förtvivlan.

Och dock finnas scener så stämda i en dämpad tonart och så avrundade att de bilda dramatiska mästerstycken inom den lyrisk-musikaliska ramen. En sådan scen är Lears och Cordelias möte. Hon väcker den sovande gubben:

Cordelia: Hur står det till, min konungslige herre?

Hur mår ers majestät?

Lear: Det är ej rätt att ta mig upp ur graven.

Du är en salig själ, men jag är häftad

Uppå ett eldshjul, som min gråt nu skållar

Likt nedsmält bly.

Cordelia: Ack, känner ni mig, herre?

Lear: Jag vet att du en ande är; när dog du?

Cordelia: Ack, långt från sans ännu!

Läkaren: Han har ej vaknat

Fullkomligt än. Låt honom vila litet.

Lear: Var var jag väl? — Var är jag? — Ljusa dagen?

Djupt är jag kränkt — jag skulle dö av ömkan,

Om jag såg andra så. — Hur är det med mig?

Jag svär ej på att detta är min hand —

Låt se! Jo, nålen sticks. Ack, om jag visste

Hur det med mig är fatt!

Cordelia: O, se på mig

Och sträck utöver mig er fadershand

Välsignande! — Nej, nej, kom ej med knäfall!

Lear: Jag ber, driv icke gäck med mig! Jag är

En mycket gammal, svag och barnslig man,

Åtti år gammal visst och därutöver

Precist på timman!

Och rent ut sagt, jag fruktar att jag ej

Är riktigt klok. Mig tycks jag borde kännaSå er som denna man; dock tvivlar jag, Ty detta ställe känner jag ej till Och kan ej alls erinra mig de kläder, Som nu jag bär, ej heller var jag sov Förleden natt. Ack, skratta ej åt mig! Så sant jag lever, Tror jag att denna ädla damen är Mitt barn Cordelia. Cordelia: Ja, ja, det är jag.

MACBETH.

Författat 1605—6 (?), utgivet 1623.

Källan. Holinsheds krönika.

Fabeln. Macbeth får av häxorna på heden spådomen att han skall bli kung. Hans gemål övertalar honom att mörda sin konung och taga kronan. Så sker en natt. Duncans söner fly till England. Macbeth låter utropa sig till kung.

Han söker nu sätta sig säkrare genom att utplåna Banquos ätt. Häxorna ha spått Banquo att han skall bli ursprunget till en rad av kungar. Macbeth lyckas mörda Banquo, men sonen, undkommer.

Macduff som häxorna varnat Macbeth för, undkommer till England, men hans hustru och barn dödas. Detta blir vändpunkten. Macduff återvänder med Duncans son Malcolm, de anfalla Macbeth och dräpa honom.

Macbeth är en melodram, säger Brändes. Omdömet är träffande, men bör kompletteras så att det är dramatikens oförlikneliga melodram. Det är anlagt på den primitiva tjusningskraft som spökhistorier! i förening med mordhistorien kan uppbjuda. Övernaturliga krafter ha ett spelrum som ingenstädes i Shakespeares verk; sceneriet är anlagt på mörker, de poetiska symbolerna och dramatiska scenerna röra sig med förkärlek om blod. Det är som om diktaren sett handlingen genom en blodig dimslöja. Sedan hjälten tagit det första ödesdigra steget, raglar han från brott till brott och skonar ingen, varken barn eller kvinnor.

Men det sensationella adlas av en djupträngan-de blick och en musikalisk känsla. Starkast framträder denna överlägsenhet i den mästerliga kontrastverkan mellan Macbeth och lady Macbeth — en kontrastverkan som är på en gång dramatisk och psykologisk. Macbeth är ingen feg skurk, han är stolt, ärelysten, kraftfull. Men han har fantasi och nerver. Den brottsliga gärningen upphör icke förrän i hans sista stunder att ge hemska ekon i hans själ: han hör rop och ser syner. Lady Macbeth är icke okänslig, men hon är helt vilja. Fantasi- och känslolivet är stympat och nedpressat hos henne, tills det reser sig som mardröm och sömngång i hennes sista stunder. Denna olikhet hos huvudfigurerna och i deras utveckling ger dramat dess inre rikedom och spännkraft; för övrigt äro människorna bara skisserade och lätt antydda. Macbeth är Shakespeares kortaste drama, men det är en korthet som icke är bara konstnärlig koncentration. Texten är i dåligt skick, och man kan tänka sig att grova strykningar äro gjorda. I sista akten hör Macbeth ett skri bakom scenen och sänder en officer Seyton att utforska anledningen.

Macbeth: Jag nästan har glömt bort hur fruktan smakar.

Det var en tid då iskall rysning grep mig

Vid uvens skri och då mitt täta hår

Vid en förskräcklig saga for i vädret

Och stod upprätt, som om det hade liv.

Min kvällsvardsgäst har själva fasan varit,

Den är förtrolig med min mördarhug

Och skrämmer mig ej mera.

(Seyton kommer tillbaka.) Vi skreko de?

Seyton: Min nådig herre — drottningen är död.

Macbeth: Hon skulle dött en annan gång — Man hade väl fått tid för sådant budskap. I morgon och i morgon och i morgon!Så kryper det så sakta dag från dag Till sista stavelsen av livets bok; Och varje gårdag har lyst fram en narr Till dunkel grav. Ut, ut, du korta ljus! En skugga blott, som går och går, är livet; En stackars skådespelare som larmar Och gör sig till en timmas tid på scenen Och sedan ej hörs av. Det är en saga, Berättad av en dåre; låter stort, Betyder intet.

ANTONIUS OCH KLEOPATRA.

Författat 1607—8, utgivet 1623.

Källan. Antonius' biografi av Plutarkus.

Fabeln. Antonius som tjusats av Egyptens drottning Kleopatra skakar sig lös, så att han kan taga del i vad som sker i världen. Han sluter fred och förbund med Octavianus och gifter sig med hans syster Octavia. Men Kleopatra lockar honom till sig, det blir ovänskap med Octavianus och krig. Han förföljes av olyckan, överges av sina vänner och dräper sig. Kleopatra 'söker först ödmjuka sig för segraren, men inför utsikten att föras i triumf tar hon till sist sitt liv.

Om Macbeth delvis är ett fragmentariskt och för litet utvecklat drama, syndar Antonius och Kleopatra genom sin alltför stora omfattning och diktionens rikedom. Det är mycket sällan spelat — icke alls i Sverige — säkerligen mest på grund av tekniska svårigheter. Dess karaktär är ett lugnt majestät som närmar det till Julius Caesar. De starkt personliga drag och subjektiva tonfall som framträtt i Hamlet och Kung Lear ha åter glidit undan, och diktaren är dramatiker och i främsta rummet dramatiker. Hans tema är samma tema som i de flesta stora tragedierna: ett slags besatthet och druckenhet, en förgiftning av sinne och själskraft, denna gång av vällust och av den åldrandes sista vilda njutningsbegär. Dramat ger hjältens försök att upprätta sig i handling och dess misslyckande, så att han åter faller så djuptatt ingen räddning är möjlig. Det är på en gång förnedring och skönhet — en skönhet som stegras till det sublima därigenom att två världar stå emot varandra: Väster och Öster. I detta drama faller det äkta ramarväldet i Antonius' gestalt. »Romar-väldet, det stränga och barska, brast vid sammanstötningen med Österlandets vällust. Allt sjönk, allt föll, riken och viljor, män och kvinnor, härskare och härskarinnor, allt var maskstunget, ormbitet, lustförgiftat — sjönk och föll.» (Brändes.)

Detta intryck av världsundergång starkes av den lösa berättande tekniken som drar in en mängd bifigurer och låter handlingen flyga från Alexandria till Rom, från Rom till Sicilien, från Athen till Actium och från strider till lands till sjöbataljer. Skildringen följer Plutarkus mycket troget; och i de första akterna råder ett stillastående i inre mening. I fjärde och femte akterna når Shakespeare höjdpunkten av dramatisk-lyrisk konst. Kleopatras död är en av hans största triumfer:

Kleopatra: Tag hit min mantel, sätt min krona på,

Odödlighetens trängtan bor i mig.

Egyptens druvosaft skall dessa läppar

Ej mera fukta. — Raskt, min Iras, raskt!

Jag tror jag hör Antonius kalla redan;

Han reser sig, han prisar mitt beslut.

Jag hör hur han bespottar Caesars lycka,

Den Zevs ger mänskan for att få ett svepskäl

Att harmas efteråt. — Jag kommer, make!

Till detta namn berättigar mitt mod.

Jag är eld och luft; de andra elementer

Ger jag tillbaka nu. — Nå, är det färdigt?

Kom då, tag mina läppars sista glöd!

Farväl, Charmiana, Iras, långt farväl!

(Hon kysser dem; Iras faller och dör.) Du faller? Har jag ormen på min läpp? Om du och livet skiljas åt så vänligt, Så liknar döden just en brudgums nypning —-Gör ont, men älskas dock. Du ligger stilla?Om så du dör, förkunnar du att världen

Är icke värd att taga avsked av.

Charmian • Brist, tunga moln, och regna; låt mig säga

Att själva gudarna gråta.

Kleopatra: Jag blir utskämd.

Hon möter först den lockige Antonius;

Han frågar henne, slösar bort den kyss,

Som är för mig en himmel. — Huggorm, kom!

(Sätter ormen till sitt bröst.) Din skarpa tand skall lösa upp med ens Mitt livs invecklade och hårda knut. Du arme dåre med ditt gift, bliv ond Och skynda dig! Om du blott kunde tala Du skulle kalla Caesar för en narr, En hjälplös narr. Charmian: Du morgonstjärna! Kleopatra: Tyst!

Du ser ej lilla barnet vid mitt bröst Som diar till sömns sin amma.

Coriolanus och två fragment

CORIOLANUS.

Författat 1608 (?), utgivet 1623.

Källan. Coriolanus' biografi hos Plutarkus.

Fabeln. Marcius, en romersk ädling, får i kriget mot volskerna binamnet Coriolanus för sin duglighets och tapperhets skull. Efter hemkomsten söker han konsulatet, men är ovillig att tigga mängden om roster, gör det dock, väljes men vrakas på grund av sitt grova uppträdande. Under uppträdets fortgång blir han bannlyst.

Som biltog gör han förbund med volskerna, tar befäl och tågar mot Rom. Hans mor och hustru övertala honom att skona staden. Han förmår volskerna att sluta fred. Då han återvänder till volskiskt område, gripes han och dödas av sammansvurna.

TIMON AV ATHEN. Författat 1606—08 (?), utgivet 1623. Källan. William Paynters Palace of Pleasure och Alkibiades biografi hos Plutarkus.Fabeln. Timon, en rik och alltför frikostig man, ruinerar sig, men finner ingen av sina vänner tacksam för bevisade välgärningar. Han drar sig undan i vildmarken. Alkibiades, som finner sig lika otacksamt behandlad av staten, för krig mot Athen och blir dess härskare. Han finner Timon död.

PERIKLES.

Författat 1607—08 (?), utgivet 1608.

Källan. En engelsk översättning av en gammal saga som går tillbaka till antiken.

Fabeln. I de första akterna utspelas Perikles', prins av Tyrus, äventyrliga liv. Han vinner och förlorar strax en prinsessa Thaisa; hans dotter Marina får växa upp hos kungen av Tarsus. De senare akterna avhandla Marinas äventyrliga öden. Hon stjäles bort av sjörövare, kommer till en bordell i Mitylene. Till sist återförenas Perikles med hustru och barn.

Coriolanus är Shakespeares politiska drama. Det har i vissa avseenden en evig aktualitet, men spelas nästan aldrig. Orsakerna äro flera än en. Hjälten är en grov osympatisk soldatnatur, stilen i dramat är torrare och strängare än annars hos Shakespeare. Det är hans mest romerska stycke, med enstaka glansfulla partier, men skrivet utan inspiration. Det är svårt att tänka sig Coriolanus skrivet efter Antonius och Kleopatra.

Vanligen anses detta drama röja Shakespeares aristokratiska avsky för massan. Det är icke hela sanningen. Coriolanus lider av en orimligt stegrad högfärd som gör honom oförmögen att samsas med människor. Han föraktar de fattiga och förnekar dem till och med rätten att klaga över sin hunger. Det är omöjligt att avgöra på vilken sida diktaren står. Antagligen ser han ingen rätt på någon sida.

I Timon har Shakespeare samarbetat med en okänd författare eller reviderat dennes färdiga arbete. Hans andel förefaller vara ett spår från dentid han arbetade med otacksamhetens och gemenhetens tema i Kung Lear. Några scener i Perikles äro likaledes otvetydigt av Shakespeare, men större delen av dramat är en annans verk. Timons

sista ord till athenarna lyda:

Kom icke hit igen; men säg Athen Att Timon har för evigt byggt sin boning Uppå det salta havets låga strandbrädd Som en gång varje dag den vilda floden Betäcker med sin fradgas svall. Kom dit Och låt min gravsten bliva ert orakel.

Originalet är mera majestätiskt med sin rika rytm:

Timon hath made his everlasting mansion Upon the beached verge of the salt flood; Who once a day with his embossed froth The turbulent surge shall cover —

Två romantiska dramer och ett fragment

CYMBELINE.

Författat ?, utgivet 1.623.

Källan. Holinsheds krönika och en berättelse i Boccaccios Decamerone.

Fabeln. Cymbeline, Brittanniens kung, har mist sina båda söner. Hans enda. barn Imogen förmäles med Posthumus. Hans andra gemål, en grym och intrigant kvinna, söker röja undan Posthumus, så att hennes son, den groteske Cloten, kan få gifta sig med Imogen.

Posthumus, som är i Rom, ingår ett vad med Jachimo att Imogen är av en utomordentlig sinnets renhet och icke kan förföras. Jachimo reser till England och medelst ett konstgrepp kan han komma in i hennes sovrum och annotera ting som övertygar Posthumus att hans hustru bedragit honom. Imogen som förskjutits av sin make kommer till en bergstrakt där Belarius uppfostrar Cymbelines två söner som man trott omkomna. Cloten som förföljer henne dödas av en av sönerna.Romarna landstiga för att kräva skatt. Genom Belarius' och de två ynglingarnas tapperhet segra britterna. Cymbelines drottning dödar sig själv. Posthumus uppdagar att Jachimo bedragit honom och återfinner Imogen. Cymbeline återfinner sönerna, och allt ändar lyckligt.

EN VINTERSAGA.

Författat 1610—11, utgivet 1623.

Källan. Greenes roman Pandosto. Men Shakespeare har fullbordat berättelsen.

Fabeln. Leontes, kung av Sicilien, misstänker att hans gemål Hermione bedrar honom med Polyxenes, kung av Böhmen. Han ställer henne för rätta och låter föra hennes dotter ut i ödemarken. Apollos orakel förklarar att Hermione är oskyldig och han själv en tyrann och att han skall dö utan tronarvinge, om han icke skulle återfinna dottern. Oraklets sannfärdighet bestyrkes av Hermiones död och hennes son Mamillius, död.

Den lilla dottern har emellertid påträffats av herdefolk, som uppfostra henne. Florizel, Polyxenes' son, finner henne som ung flicka, förälskar sig i henne och vill gifta sig med henne utan faderns vetskap. Han flyr med henne till havs och kommer till Leontes' hov där hon visar sig vara den förlorade prinsessan. Hon förmäles med Florizel. Leontes försonar sig med Polyxenes och Hermione, som icke är död, återfinnes.

HENRIK VIII.

Författat 1611—13, utgivet 1623.

Källan. Holinsheds och Halls krönikor.

Fabeln. Henrik VIII:s skilsmässa från Katharina och kardinal Wolseys intriger. Anne Bullen blir drottning, Katharina dör och kardinalen dör.

Av Henrik VIII äro endast några få scener Sha-kespeares dikt. Resten är av hans närmaste efterföljare Fletcher och en tredje man. Cymbeline och En vintersaga äro däremot alltigenom mästarens egendom. De vittna om ett återvändande till det romantiska dramat med lyckligt slut. Vilken annan slutsats som kan dragas därav är mera tvivelsamt. Man brukar tala om att Shakespeares livssyn skulle ljusna mot slutet av hans bana och har

140därvid fäst sig vid de lyckliga avslutningarna och enstaka idylliska scener. Men det är snarare trötthet och resignation som tala ur dessa fantastiska sagodramer än återvaknande livstro — en flykt från livet och dess verkliga problem. Det är dock påfallande hur gärna han återkommer till ett sådant motiv som en familjs återförening efter sorger, äventyr och förvillelser; likaså till vemodigt innerliga bilder av oskuldsfull ungdom.

Cymbeline är ett svagt stycke, antagligen skrivet i olika omgångar. Det förefaller mig vittna om en fullkomlig förlamning av den dramatiska kraften. En vintersaga är också sammansatt av mycken svaghet och någon styrka — styrkan ligger i de livsfilosofiska och lyriska partierna, i tankarna på ungdom och blommor. Shakespeare är trött, i hand och hjärta, på livet och teatern.

Hör här ett stycke om blommor i En vintersaga:

Perdita: Här har ni blommor, herrar!

Krusmynta, mej ram, kyndel, het lavendel,

Ringblomman som till sängs med solen går

Och stiger upp med henne gråtande,

Midsommarblommor allt, som böra givas

Åt medelålders män. Välkomna hit!

Camillo: Tillhörde jag din hjord, fick gräset stå;

Jag endast såg på dig.

Perdita: O ve! Då blev ni

Så tunn och mager att decemberstormen

Er blåste tvärs igenom. — Fagra vän,

Den som vårblommor hade, passande

För din tidsålder och för din och din,

Som bären än på edra jungfrugrenar

En oskuldsblomma! O Proserpina,

Den som de blommor hade, dem du släppte

Från Plutos vagn, av faran skrämd! Narcisser

Som komma förrän svalan törs och fängsla

Marsvinden med sin glans; violer, dunkla '

Men ljuvare än Junos ögonlock

Och Cypris andedräkt; gullvivor, bleka,Som dö ogifta, förrn de hunnit skåda Solguden i hans strålars kraft, ett ont Som flickor ofta röna; stolts aurikler Och kejsarkronan, alla sorters liljor, Svärdsliljan också! Ack, om dem jag hade Att göra kransar av och, ljuva vän, Dig sålla full med dem!

Det är vackert — men något för sött. En ton av overklighet och sentimental trånad spelar över dessa allbekanta rader. Sentimentalitet uppstår, då känslan icke är nog hel och stark.

Det sista storverket

STORMEN.

Författat 1610—11, utgivet 1623.

Källan. Det är troligt att många källor ha samverkat till handling och sceneri. Ett tyskt skådespel Die schöne

Sidea är en källa, en annan ligger i samtida berättelser om upptäckten av Bermudas-öarna 1609.

Fabeln. Prospero, hertig av Milano, har för länge sedan drivits bort av sin bror Antonio. Han har flytt med sin dotter Miranda till en ö i havet och lever där betjänad av två fabelvarelser, den ene en luftande Ariel, den andre ett jordkrypande vidunder Caliban.

Genom sina trollkonster för Prospero till ön sin trolöse broder och kungen och prins Ferdinand av Neapel. Miranda förälskar sig i prinsen. Prospero ger sina tjänare fria, försonar sig med sin bror och bereder sig att segla hem till Milano.

Stormen är antagligen icke det allra sista av Shakespeares dramer — han fortsatte att medarbeta i nya stycken men med halvt intresse. Man kan icke betvivla att han under diktandet avsåg att Stormen skulle vara hans konstnärliga testamente. Han samlar de intressen som under den sista perioden tränga sig upp i dagen: temat om återseendet och skipandet av slutlig rättvisa; hop-pet om ungdomen och tron på framtiden; känslan för kulturen som skall lyfta mänskligheten till makt och en sund levnadskonst. Tanken på kulturens olika sidor, dess naturväxta och dess med konst frambragta, har redan i En vintersaga trängt sig fram i det själfulla samtalet mellan Perdita och Polyxenes om lövkojorna, »naturens bastarder».

Stormen är en symbolisk-poetisk vision av mänskligheten i dess högsta och lägsta former, i dess strävanden av egoistisk och allmänriktad art. Caliban är urtidstypen i sin mellanform av best och människa; Prospero är framtidsmänniskan och övermänniskan; och som synligt verktyg åt honom har Shakespeare skapat naturkraftens bild, Ariel. Den rättvisa som skipas i dramat bäres helt visst av försonlighet; men som Garnett och Brändes framhålla, det ligger ingen innerlighet eller värme i denna försonlighet, ingen lycka i denna lyckliga utgång. Då han förlåter dem som gjort honom ont, »sker det mindre av människokärlek till syndaren än av det element som så länge och så uteslutande fyllt Shakespeares själ under de gångna åren: förakt. Hans försoning är en föraktande likgiltighet, icke så mycket maktens vilken vet sig i stånd att än en gång, om så behöves, slå ned sina fiender som fastmer den vises som omskiftelserna i hans yttre öden icke längre röra synnerligen». Det är icke den kristna förlåtelsen och försoningen utan en tankspridd och halvt ironisk hållning till de lågsinnade, intrigerande och förvärldsligade människorna. Prospero bryter självmant sin trollstav och lägger ned sin övermänniskomakt.

Dramat är icke påfallande dramatiskt och därför sällan spelat. Det har i Sverige utförts huvudsakligen genom uppläsningar av August Lindberg (men även i scenisk form- på Dramatiska Teatern1921). Man kan säga att diktaren redan mitt i detta verk bryter sin trollstav; hans lyriska slutuppgörelse tynger det dramatiska livet, därför att det dramatiska livet icke längre för honom är det väsentligaste. Han vill uttrycka sig personligt och han får tillfälle till det i en egendomligt laddad retorik och sköna lyriska utbrott, om vilka det med fog kan sägas: »Så sjunger ingen dödlig».

Här återges Prospero-Shakespeares avsked till sin trolldomskonst:

I älvor uti kullar, bäckar, lundar,

Och I som med en spårlös fot i sanden

Än jagen bort den ebbande Neptunus

Än flyn från honom, när han vänder åter;

I småtroll som i månsken tråden dans

Och bilden dessa ringar uti gräset,

Som fåren icke äta av, och I

Vars tidsfördriv det är i midnattsstund

Att trolla svampar fram och ha er fröjd

Åt aftonklockans ståteliga ljud;

I med vars hjälp, så svaga I än aren,

Jag har fördunklat middagssolens glans

Och manat stormar fram och stiftat örlig

Emellan djupgrönt hav och högblå himmel

'Och givit eld åt tordöns brak och skräll

Och splittrat själva Jofurs stolta ekar

Med gudens vigg och skakat hälleberg

Och ryckt med roten upp så tall som ceder:

På min befallning graven sina döda

Har uppväckt, öppnat sig och släppt dem ut;

.Så mäktig var min konst. Men denna trolldom

Avsvär jag nu, och när jag blott har skaffat

Himmelsk musik att deras sinnen bota

Med luftig tjusning, krossar jag min trollstav

Och sänker den i jorden många famnar

Och djupare än nånsin sänklod forskat

Vill jag min svartkonstbok i havet dränka.Shakespeares namnteckning (By me William Shakespeare).

En bibliografisk översikt

Det är omöjligt — och för denna boks syfte onödigt — att på några sidor ge en översikt av den nyare forskningen och det i modern anda bedrivna studiet av Shakespeare och Shakespeares verk. Jag skall endast ange några milstolpar av denna ofantliga litteratur, som rymmer både mästerstycken av kritisk tolkning och de mest dåraktiga fantasier. Till en äldre tid hör H. Taines formelt ståtliga men i sin synpunkt snedvridna studie i hans engelska litteraturhistoria (1864) likaså E. Dowdens Shakespeare his Mind and Art (1874). Taine såg Shakespeare som den typiska produkten av ett halvbarbariskt land som ännu icke trätt i full kontakt med renässansens och humanismens Europa. Uppfattningen är doktrinär och alltför generellt anlagd. Dowdens bok pekade däremot framåt, i det den gick inre vägar och sökte lösa hemligheten med Shakespeares personlighet. Han granskade varje drama som ett själs dokument och kom till det resultat att diktaren var en man som strävade till moralisk och intellektuell jämvikt, ungefär på samma sätt som Goethe några århundraden senare. Samma väg har Georg Brändes senare gått i sin stora bok om Shakespeare (1895, tre delar) men han har kommit till andra resultat. Brändes, som vuxit upp med naturalismen, såg klarare den passionerade obehärskade läggningen hos diktaren och tolkade temperamentets svängning mellan kontraster, den sårade fåfängan, den bittra känslan av oförrätter. Man kan läsa hans bok som en roman. Samtidigt utkom sir Sidney Lees stora biografi (1895) som tills vidare är sista ordet om diktarens liv och den yttre sidan av hans arbete. Lee har skrivit litteraturhistoria och stannar för-siktigt inför alla djärva slutledningar och ännu djärvare gissningar om vad Shakespeare upplevat, tyckt och känt. Men hans bok är ingen kompilation av andras forskning. Lee har bidragit att uppklara viktiga litterära sammanhang, bland annat den Shakespeariska sonettens stilhistoriska ursprung. Lees stora biografi är utökad och delvis omskriven i upplagan av 1915.

En specialundersökning av A. C. Bradley Shakespearean Tragedy (1906) har haft stort värde för den moderna uppfattningen av mannen och verket. Han har lagt vikten vid den tragiska grundvalen för Shakespeares stora dramer; det är inte bara Hamlets och Othellos öden som äro tragiska utan själva det universum som deras historia återspeglar. På samma gång betonas att Shakespeare aldrig kan ha blivit pessimist i modern mening (som

Flaubert och Dostojevski): fastän typer som Cordelia och Desdemona gå under på det brutalaste sätt, kan den värld som frambragte dem icke vara hopplös. Det viktiga är icke om de voro lyckliga eller olyckliga utan att de existerat. Från denna blick på den etiska innebörden är det icke många steg till sådana studier som Walter Raleighs i den monumentala serien English Men of Letters (1907) och John Masefields lilla originella handbok (1917) i Home University Library. Dessa båda se på sitt ämne med den rätta vidden och skärpan och försvärja sig icke till någon ensidighet. För Raleigh står Shakespeare icke som någon »karaktär i ett enda stycke, harmoniskt och symmetriskt formad». Hans själ är icke nog liten att omfattas med lätthet. Han älskade hovet — och landsbygden. Han trodde på auktoritet — och frihet. Han senterade Troilus då denne prisar en viss själens enkelhet — och han njöt som skälmen Autolycus av att icke vara enkelt konstruerad. Med ett ord: Raleigh ser på Shakespeare med både historikerns och poetens ögon. Han förstår bättre än någon annan bredden i hans väsen. Detsamma kan också sägas om Masefield som själv är poet. Hans bok har en märklig förmåga att fånga själva essensen av konstverk och livstro. Men alldeles särskilt fäster han sig vid den sida av Shakespeare som följer verkan av någon passion eller överväldigande impuls. Och vad kan det ligga under denna vana annat än övertygelsen om att livets gång icke får rubbas med våldsamma medel, att livet skall växa oändligt stilla och långsamt?

Slutligen sluter sig till dessa moderna studier italiena-ren Benedetto Croces stora essay, sammanförd i en bok med liknande essayer över Ariosto och Corneille. Croce är fullständig skeptiker gentemot den moderna kritikens tro på att med sina metoder kunna komma den verklige Shakespeare in på livet. »En biografi över Shakespeare är omöjlig.» Varje »Shakespeares levnad» är en roman men för färglös och tråkig att vara konstnärlig. Större delen av Shakespeare-filologien är fullkomligt värdelöst och bortkastat arbete (därmed åsyftar han naturligtvis icke det strängt vetenskapliga och sakliga arbetet med att utforska den verkliga texten). Denna Croces ståndpunkt sammanfaller på det hela taget med framställningen i denna bok. Men jag kan icke underlåta att betona att han driver sin mening till överdrift. Man kan draga vissa slutsatser från kända fakta om Shakespeares liv till hans dramer och från text till liv. Det kan till exempel icke vara en händelse att Shakespeare i en period av sitt liv skrev Förväxlingar, i en annan Hamlet och Kung Lear, i en tredje Stormen. Men den som har förläst sig en smula på Lee, Brändes och Schiick kan behöva lite kallt vatten av Croce. Hans skepticism är välgörande antingen man svälj t eller vägrat att svälja sådana uppfinningar som att Shakespeare diktat Kung Lear på natten, fastän han annars, antagligen, diktat på rnornarna, att han, antagligen, kände det och det då han läste Plutarkus eller tyckte det och det om vissa samtida händelser.

Den svenska boken om Shakespeare är som bekant Henrik Sehucks Shakspere och hans tid, som föreligger i två upplagor, den senare (1916) i själva verket en ny bok. Den borde egentligen hetat bara Shakespearetiden, ty dess verkliga ämne är kulturhistoriskt. I kronologisk ordning upptagas till behandling alla problem som resa sig i fråga om Shakespeares liv, verksamhet och kulturhistoriska förutsättningar. Framställningen är livligare och saftigare än hos Lee, men också mindre återhållsam och försiktig i slutledningar och gissningar. Den tyska forskningen har på senare tid inlagt stora förtjänster om vissa specialfrågor, framför allt rörande teaterns konstruktion och förhållanden. Brodmeier är där ett banbrytande namn, liksom Lawrence, Archer bland engelsmännen och Feuillerat bland fransmännen. Shakespeare Jahrbuch ger i sina olika årgångar en roande översikt av forskningens olika sidor och moderiktningar. Amerikanen Furness' väldiga Variorum Edition, uppta-gande alla läsarter av texten, ger också en betecknande inblick i mänsklig sinnrikhet och dåraktighet.

Jag vill icke sluta denna korta översikt utan att ännu en gång nämna tysken Alois Brandls lilla handbok (1894, ny upplaga 1922). Dess framställning är präglad av sunt förnuft och fin uppfattning och intar en mellanställning mellan forskningens torka och fantasiens utsvävningar. I liknande anda gå dansken Niels Möllers och svensken Hellen Lindgrens och tysken Hugo von Hofmannsthals essayer, alla återgivna i bokform.Personregister

In n ehåll

Sid.

Följande personer ha bl. a. lovat medverka:

Professor G. Aminoff. Mineralogi.

Arkivarien T. J. Arne. Arkeologi.

Fil. lic. Iwan Bolin. Det levande livets kemi, organisk kemi.

Fil. dr. Gustaf Bolinder. Naturfolkens konst

Fil. lic. H. Bäckström. De optiska instrumenten.

Bergsingenjör Bror Christiansen. Sveriges järnhandtering.

Professor V. W. Ekman. Mekanik till vardagsbruk.

Överingenjör Alex. Engblom: Sveriges textilindustri.

Professor H. von Euler. Livsprocessernas reglerare — enzymerna.

Dr:na P. Geijer, J. G. Hede, N. H. Magnusson, E. Sandegren. Sveriges geologi.

Professor P. O. Granström. Svensk statskunskap.

Fil. lic. Valdemar Hanesson: Sveriges ekonomiska liv.

Fil. dr. Erik Hedén. Modern svensk litteratur.

Lektor H. A. Hildinger. Viljans uppfostran.

Professor Malte Jacobsson. Om statsmoral.

Professor Anton Karlgren. Rysk och polsk litteratur.

Docenten Oskar Klein. Ljuset och dess natur.

Biblioteksamanuensen H. Kuntzel: Modern tysk litteratur.

Professor T. Lagerberg. Den svenska vegetationens utvecklingshistoria.

Fil. dr. Jarl Lublin. Margarinindustrien och andra fettämnesindustrier.

Lektor J. E. Nilsson. Representationsproblemet.

Lektor Emil Rodhe. Anatole France.

Rektor Ivar Sefve. Om utdöda djur.

Fil. lic. Kjell Strömgren. Modern fransk litteratur.

Docenten Wilhelm von Sydow. Vad folksagan berättar om folkets sed och tro.

Fil. dr. O. A. Åkesson. Världsbyggnaden enl. den nyare astronomiens uppfattning.

Docent Anders Ångström. Praktisk Meteorologi.NATUR OCH KULTUR

1. Jorden och dess liv under naturkrafternas inflytande av fil. dr. Rudolf Elander. Andra upplagan.

2. Populär astronomi av adjunkten C. Rendahl och lektor B. Söderborg. Andra upplagan.

3. Materiens struktur. Atomfysiken av lektor Gunnar Starck. Tredje uppl.

4. Kemien och vad 'den lär oss i det praktiska livet av fil. lic. Iwan Bolin. Tredje tillökade upplagan.

5. Kvävet, dess tillgodogörande och betydelse av professor Erik Hägglund. Andra upplagan.

6. Pappersmasseindustrien av fil. lic. Johan Lundberg. Andra upplagan.

7. Naturfolkens kultur av fil. dr. Gustaf Bolinder.

8. Immanuel Kant, hans liv och filosofi av fil. dr. Gunnar Landtman.

9. De filosofiska grundproblemen. En inledning till filosofien av fil. dr. Alf Åhlberg. Andra upplagan.

10. Industriell organisation enligt den rationella arbetsledningens principer av överingeniör Alex. Engblom.

11. Sveriges runinskrifter av lektor Erik Bråte.

12. Platon som politiker av prof. Malte Jacobsson.

13. Sjöfart och skeppsbyggeri i forntid och nutid av byråchefen N. G. Nilsson.

14. Elektrolndustrien, dess utveckling och betydelse av ingeniör Bertil Traneus.

15. Växternas näringsliv av professor Fredrik Elfving.

16. Hur själen läkes av dr. Poul Bjerre. Tredje upplagan.

17 Modern engelsk Utteratur av skriftst. August Brunius. Andra uppl.

18. Ditt hem, hur det bygges och inredes av arkitekten Ernst Spolen.

19. Havsfiskar och havsfisken av fil. dr. Nils Rosén och fil. dr. Arvid R. Molander.

20. Hur en bok kommer till av Bertil Oldenburg. Andra upplagan.

21. Energi och entropi av prof. Hj. Tallqvist.

22. Friedrich Nletzsche, hans liv och verk av fil. dr. Alf Ahlberg.

23. Grekisk kultur i bild, text av prof. Martin Pn Nilsson.

24. Romersk kultur i bild, text av prof. itfarrin Pn Nilsson.

25. Våra ortnamn och vad de lära oss av prof. Hj. Lindroth.

26. Elektricitet och magnetism av lektorerna E. Friman och R. Holm.

27. Naturfolkens religion av prof. R. Karsten.

28. Arthur Schopenhauer, hans liv och filosofi av fil. dr. Alf Ahlberg.

29. Den svenska folkvisan av doc. Sverker Ek.

30. Blodet i läkekonstens historia av doc, med. dr. Robin Fåhrsus.

31. William Shakespeare, liv drama teater av skriftst. Ang. Brunius.

32. Den franska revolutionen av fil. dr. Alma Söderhjelm.

33. Hur djuren se av fil. dr. Bertil Hanström.

BOKFÖRLAGET NATUR OCH KULTUR

(N. o. K. FÖRLAGET) STOCKHOLM

Pris häft. 2: 25: inb. 3: —